«Sensacional. La mejor obra de crítica que he leído en mucho tiempo.» NICK HORNBY

MONSTRUOS

¿Se puede separar el autor de su obra?

CLAIRE DEDERER



Índice

Sinopsis

¿Podemos apreciar la obra de artistas como Hemingway, Sylvia Plath, Miles Davis, Polanski, Woody Allen o Picasso? ¿Deberíamos? La escritora Claire Dederer se propuso indagar en la relación que tenemos con la obra de aquellos artistas a quienes admiramos, al tiempo que lidiamos moralmente con su personalidad, en ocasiones monstruosa. Desde Michael Jackson hasta Virginia Woolf, la autora se cuestiona cómo conciliar nuestra indignación y desprecio con el amor profundo que sentimos por el arte. Y va más allá: ¿la monstruosidad masculina equivale a la femenina? ¿Si una artista es también madre, una identidad rompe fatalmente con la otra?

Este libro, precedido de un gran éxito de crítica, ahonda en la disonancia cognitiva propia de una época en la que hemos dejado de transigir ante el genio por la mera razón de serlo, pero plantea también importantes reflexiones sobre la pervivencia de su obra y sobre su concepción misma: dado que el arte tiene el imperativo de retratar los elementos más oscuros de la psique, ¿no se expone a apropiarse de ellos? Es más, ¿qué ocurre cuando el artista contempla el abismo durante demasiado tiempo? ¿No puede estar siendo víctima de su propia genialidad?

Con atino, brillantez y la honestidad de quien se enfrenta a sus propios dilemas morales, Dederer ha logrado una obra trascendental y compleja que eleva el debate intelectual.

MONSTRUOS

¿Se puede separar el autor de su obra?

Claire Dederer

Traducción de Ana Camallonga

ediciones península

Para Lou Barcott y Will Barcott,
mis mejores maestros

Quién no se ha preguntado alguna vez: ¿soy un monstruo o esto es ser una persona?

CLARICE LISPECTOR

Siempre es tentador, por supuesto, imponer el propio punto de vista en lugar de someterse a la sumisión que exige el arte, una sumisión parecida a la de la generosidad o el amor...

SHIRLEY HAZZARD

PRÓLOGO

El violador de niñas

Roman Polanski

Todo empezó para mí en la primavera lluviosa de 2014, cuando me vi inmersa en una batalla solitaria —vale, imaginaria— con un genio repugnante. Estaba reuniendo información sobre Roman Polanski para escribir un libro y su monstruosidad me dejó de piedra. Era monumental, como el Gran Cañón, enorme, hueca y ligeramente incomprensible.

El 10 de marzo de 1977 —cito los detalles de memoria— Roman Polanski llevó a Samantha Gailey a casa de su amigo Jack Nicholson, en Hollywood Hills. La incitó a meterse en el *jacuzzi*, la animó a desnudarse, le dio un Quaalude, la siguió a donde estaba sentada en un sofá, la penetró, cambió de posición, la penetró analmente y eyaculó. [1] Los detalles se amontonaban, pero con lo que me quedé fue con un hecho muy simple: violación anal de una niña de trece años.

Y, aun así, pese a saber lo que había hecho Polanski, yo seguía disfrutando de su obra. Mucho. Durante la primavera y el verano de 2014, miré sus películas, de una belleza también monumental, inmune al hecho de que yo

fuera consciente del delito cometido por su director. Se suponía que a mí no debía gustarme la obra de Polanski, ni gustarme él. Había boicots, demandas y ataques de ira dirigidos contra él. Y, aun así, me senté en mi salón a ver *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *Chinatown*.

Es difícil imaginar una escena más confortable y segura. Mi casa estaba en medio de un campo, en medio del bosque, en medio de una isla sin apenas delincuencia. La luz inundaba el salón, orientado al sur, incluso en las tardes más plomizas del noroeste del Pacífico. Estaba amueblado de forma caprichosa —un poco cutre, en realidad— y lleno de libros y cuadros. Era el tipo de estancia que se reconocería, en cualquier parte del mundo, como el lugar de residencia de un trabajador cultural o, al menos, de un amante de la cultura. Era un lugar que sugería —con todos esos libros— que los problemas humanos podían resolverse con una reflexión cuidadosa y una ética calculada. Era un espacio humanista. En según qué circunstancias, podría llegar a decirse que era un espacio procedente de la Ilustración. Es darle mucho significado a una habitación, sobre todo cuando las estanterías son de IKEA. Pero era evidente: en ese salón, todo podía curarse pensando.

Ese era mi marco mental cuando me dispuse a ver las películas de Roman Polanski. A resolver, en realidad, el problema de Roman Polanski, el problema de que me gustara alguien que había hecho algo tan horrible. Quería ser una consumidora con estándares morales, una buena feminista de manera demostrable, pero al mismo tiempo también quería ser una ciudadana del mundo del arte, lo opuesto a una filistea. La pregunta, el acertijo que se me

planteaba era cuál era la forma correcta de actuar ante esos dos imperativos idénticos y aparentemente contradictorios. Estaba casi segura de que aquel era un problema que tenía solución. Solo tenía que meditarlo un poco más. Me puse a ver las primeras películas de Polanski, empezando por *El cuchillo en el agua*, rodada poco después de que acabara sus estudios superiores. La había visto por primera vez en mi época universitaria y me resultó terrorífica y confusa, y tan hermosa como escalofriante. Volvió a parecérmelo. De allí pasé a *El quimérico inquilino*, *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *Chinatown*. Todas las había visto varias veces. Esperaba que se hubieran visto radicalmente transformadas por lo que yo sabía ahora de los crímenes de Polanski, pero eso no es lo que pasó. La información que tenía se limitaba a sobrevolar la situación.

Tras las grandes películas de los sesenta y setenta, vi también las más recientes. En *El escritor*, una película que parece haber pasado desapercibida salvo para los más cinéfilos, Ewan McGregor recibe el encargo de redactar las memorias del magnate Pierce Brosnan, y se ve en una situación en la que —sorpresa— nada es lo que parece. Lo que podría ser un *thriller* formulaico en manos de Polanski se convierte en algo más raro y mejor. De hecho, la película se abre con un plano que me hizo sentir confusa y estúpida de lo bueno que es. ¿Qué era lo que hacía que ese plano fuera tan magnífico, tan magistral? No es más que una imagen muy simple, la de un coche solitario en la puerta de embarque abierta de la cubierta de un ferri. Pero olía a amenaza. Mientras escribo estas líneas, puedo ver la

escena en mi mente y sentir su belleza furiosa e implacable.

De algún modo, ese momento de Polanski —no el río Los Ángeles de *Chinatown*, no el alegre y amenazante «ratón de chocolate» de *La semilla del diablo*, no la escena de *Repulsión* en la que Catherine Deneuve se arrastra por un pasillo en camisón— fue lo que me hizo sentir de verdad la grandeza de su genio creativo. Era un instante cualquiera, de una película poco conocida, y aun así me fascinó. Hasta los momentos menos deliberados de Polanski brillan con luz propia; son perlas arrojadas a sus detractores.

Mi amor por sus películas no se derivaba del perdón del crimen que había cometido. Ese perdón no llegó nunca, pese a que soy consciente de las circunstancias y del contexto: las relaciones sexuales entre hombres y chicas adolescentes estaban normalizadas en la época y eran objeto de canciones y películas; Gailey ha dicho que lo perdona; el propio Polanski era una víctima, su madre murió en Auschwitz, su padre estuvo en los campos de concentración y su mujer y su hijo nonato fueron asesinados por los seguidores de Charles Manson. Nadie puede negar el horror de todo lo que ha sufrido Polanski: al fin y al cabo, dos de los horrores del siglo XX le han pasado a él personalmente. Pero ninguno de esos hechos me hizo inclinarme hacia el perdón; no fue como si meditara el asunto y decidiera que, dados los atenuantes, su crimen después de todo no era tan grave. Lo que pasó fue que yo quería ver las películas porque eran buenas.

Me dije a mí misma que Polanski era un genio y que eso era todo. Problema resuelto. Pero mientras miraba sus

películas, no podía ignorar algo inquietantemente similar a una punzada. Más que una punzada, a decir verdad. Me remordía la conciencia. El fantasma del crimen de Polanski se resistía a abandonar la habitación.

Así fue como descubrí que no podía solucionar el problema de Roman Polanski pensando. El poeta William Empson dijo que la vida consiste en mantenerse entre contradicciones que no pueden resolverse mediante el análisis.[2] Me encontraba en medio de una de esas contradicciones.

Polanski no le plantearía ningún problema al espectador —sería solo otro ejemplo de cómo algunos hombres acaban siendo agujeros negros— si sus películas fueran malas. Pero no lo son.

No hay ninguna otra figura contemporánea en la que la monstruosidad absoluta y el genio absoluto se equilibren hasta tal punto.

Polanski hizo *Chinatown*, considerada a menudo una de las grandes películas de todos los tiempos.

Polanski drogó y violó analmente a Samantha Gailey, de trece años.

Esos son los hechos irreconciliables.

¿Cómo podría mantenerme entre esas contradicciones?

El cómodo sofá de mi salón se había convertido en una silla incómoda. No sabía qué hacer con Polanski; y sentía, de un

modo un tanto vago, que había que hacer algo. O decidir algo.

Esperaba que hubiera un experto que me dijera qué hacer. Algún filósofo que lo hubiera resuelto antes. Estudié historia de las ideas en la universidad, pero no se me ocurría a nadie que hubiese abordado este asunto de frente. Una tarde le envié un email al director de mi programa de grado, historiador de las ideas él también, un hombre bigotudo, alegre e inteligente como un personaje de una novela de David Lodge. Tras darle a «enviar», hice una especie de lavado de manos mental; sin duda, mi querido profesor resolvería ese problema espinoso de una vez por todas.

Cuando miro atrás, me fascina mi instinto inmediato de buscar a un experto, y a un experto que, además, era un hombre blanco. Sentí la necesidad de externalizar el problema, de recurrir a la autoridad. La idea de que esa autoridad no existiera ni se me pasó por la cabeza.

> Hola, John: [escribí]
>
> Espero que estés bien. Te escribo en tu calidad de *Herr Professor*, con la esperanza de que puedas ayudarme con un asunto [...].
>
> Estoy trabajando en un artículo largo (dudo si llamarlo libro) sobre Roman Polanski [...]. Uno de los temas que han surgido con relación a Polanski es el problema del artista cuya obra adoramos y cuya moralidad nos parece despreciable. Estoy segura de que hay mucho escrito sobre el tema pero no tengo claro por dónde empezar. Es decir, más allá del libro de Arianna Huffington sobre Picasso. ¿Alguna sugerencia?
>
> Espero que no te importe que me aproveche descaradamente de tu sabiduría.
>
> Un saludo muy cordial,
>
> C.

Bueno, pues John no pudo ayudar.

Me contestó sugiriéndome que leyera sobre V. S. Naipaul, que era una persona bastante detestable en lo personal, o que pensara en los grandes artistas que simpatizaron con el fascismo, como Ezra Pound.

No, eso no era lo que yo quería en realidad. Llevaba toda la vida sintiéndome decepcionada por artistas masculinos a los que admiraba: John Lennon pegaba a su mujer, T. S. Eliot era antisemita, Lou Reed ha sido acusado de maltrato, racismo y antisemitismo (unos delitos todos ellos muy poco imaginativos, dicho sea de paso). Yo no quería compilar un catálogo de monstruos; al fin y al cabo, ¿qué era si no la historia del arte? Me di cuenta de que lo que me interesaba no era el artista, sino el público. Polanski no se había convertido en su propio problema, sino en el mío. Vislumbré una idea: quería escribir una autobiografía del público.

La idea de un libro así me resultaba un poco misteriosa. ¿Dónde transcurriría exactamente? ¿Dentro de mi cabeza? ¿En el salón de mi casa, mientras leo o miro la televisión? ¿En mi coche, mientras escucho música? ¿En un teatro, un museo o una sala de conciertos? Todos esos espacios cotidianos parecían de repente el escenario de un drama.

Si estuviera escribiendo una autobiografía honesta del público —y me refiero al público de la obra de los hombres monstruosos—, esa autobiografía debería poner en una balanza dos elementos: la grandeza de la obra y lo atroz del delito. Deseé que alguien hubiera inventado una calculadora *online* que, tras introducir el usuario el nombre

de un artista, analizara la atrocidad del delito frente a la grandeza de su obra, y emitiera un veredicto sobre si era posible o no consumir la obra de ese artista.

La idea de una calculadora es risible, impensable. Aun así, nuestro sentido de la moral y nuestro amor al arte (los alemanes, cómo no, tienen una expresión para ello, o eso me han dicho: *Liebe zur Kunst*) necesitan llegar a un equilibrio. Yo quería que hubiera un equilibrio universal, una respuesta universal, aunque sospechaba que quizá ese equilibrio fuera distinto para cada persona. Una amiga a la que violaron en grupo cuando iba al instituto dice que la obra de los artistas que han explotado y maltratado a las mujeres debería ser destruida. Un amigo gay que superó la adolescencia gracias al arte sostiene que hay que separar del todo el arte del artista. Es posible que ambos tengan razón.

No siempre amamos a quien deberíamos, o lo que deberíamos. El propio Woody Allen citó en una ocasión a Emily Dickinson: «El corazón quiere lo que quiere». [3] Auden lo dijo más bonito, porque casi todo lo decía más bonito: «Los deseos del corazón son retorcidos como sacacorchos». Los deseos del corazón del público son tan retorcidos como sacacorchos. Seguimos queriendo lo que deberíamos odiar. No parecemos ser capaces de darle al botón de apagado al amor.

Empecé a darme cuenta de que esas preguntas llevaban años atormentándome. Como crítica cinematográfica, como crítica literaria y como simple espectadora, consumidora y aficionada al arte. Durante mucho tiempo, esa cuestión me pareció un asunto privado, un rompecabezas solitario de placer y responsabilidad, casi un *hobby*, como el fieltro con aguja o el fútbol mixto. La pregunta parecía personal, y las respuestas contingentes, en función de mi humor, del artista del que se tratara y de la obra en concreto.

En esos años, en los años anteriores a 2016, yo no sabía que estábamos a punto de entrar en un nuevo escenario en el que los héroes caerían, uno tras otro, y la respuesta a sus fracasos ya no sería una tristeza privada, sino una rabia colectiva. Yo no sabía que nuestro dolor privado iba a convertirse en político, ni que nuestro mundo iba a parecer mucho más frágil. La crueldad del mundo, en los años siguientes, acabaría siendo mucho más visible. Casi parecía irrumpir en el escenario, como un villano entrando por la izquierda. Pero, por supuesto, la crueldad no era nueva: había estado allí siempre. Solo que algunos tratábamos de ignorarlo.

En plena polanskimanía, me pidieron que hiciera unas declaraciones para un documental radiofónico sobre *La semilla del diablo*. La noche anterior a mi visita al estudio de grabación, volví a ver la película. Me llevó mucho tiempo. Tumbada en el sofá, vi el filme con una lentitud deliciosa, deteniéndome casi en cada fotograma, embelesada por las formas que aparecían en la pantalla,

por el modo en que Polanski rodó las escenas del apartamento de John Cassavetes y Mia Farrow desde el suelo para darle al público un punto de vista desde el infierno. Me maravilló el humor de la película, su belleza, sus interpretaciones idiosincrásicas, su evocación de un miedo muy femenino.

Rosemary, con sus elegantes vestiditos blancos y su corte de pelo de Vidal Sassoon, se abalanza hacia su propia perdición. La incita a ello su marido, su médico y todos los hombres en los que se supone que debe confiar. El lazo cada vez más apretado del control masculino es reconocible para cualquier mujer que se haya sentido alguna vez reducida al papel de madre y sutilmente animada a ignorar sus propios sentimientos e intuiciones. En otras palabras, se trata de una experiencia muy ordinaria convertida aquí en amenazante y extraordinaria. El embarazo debilita a Rosemary, le hace perder peso y le provoca fuertes dolores; en una fiesta, sus amigas se la llevan a la cocina, le cierran el paso a su marido y la convencen para que les cuente lo que está pasando, en un momento de sororidad propio de una sesión de autoconciencia feminista o de una peluquería. Rosemary, enferma y demacrada (porque el diablo crece en su vientre), se deja caer en una silla de la cocina y confiesa que no se encuentra bien. Las mujeres se congregan a su alrededor, con aspecto de cualquier cosa menos de revolucionarias, con sus vestidos de estampados floreados, el pelo liso y los rostros maquillados. Pero crean un pequeño ejército de resistencia compasiva en torno de Rosemary mientras la acarician, le secan las lágrimas, la

tranquilizan y, sobre todo, le dicen que lo que está pasando no está bien, que su médico y su marido (es decir, los hombres, los que mandan) le están haciendo daño. Pero en cuanto las mujeres se van, Rosemary vuelve a caer en las redes del patriarcado, y su destino queda sellado. Es una visión sorprendentemente feminista viniendo de un hombre cuya biografía parece ponerlo en el lado opuesto del feminismo.

Absorta en la película, me quedé tomando notas hasta muy tarde y me desperté por la mañana con los ojos abotargados. Salí a rastras de la cama y me dirigí al estudio de radio.

Siempre se ha dicho que no hay película más maldita que *La semilla del diablo*. El rodaje y los meses posteriores estuvieron plagados de terribles acontecimientos. Pocos meses antes del estreno, el compositor de la banda sonora sufrió una lesión que le provocó un coma mientras, y no es broma, jugaba un poco a lo bruto, y murió al año siguiente. El productor, William Castle, estuvo a punto de morir de piedras en el riñón, mira por dónde, justo después del estreno en junio de 1968. El guionista, Ira Levin, se divorció ese año, igual que Mia Farrow. Luego vino el asesinato, orquestado por Charles Manson, de la mujer embarazada de Polanski.

Yo, mera espectadora de la película, no salí indemne. De camino a la emisora de radio, yendo por el centro de Seattle con la cara como Magoo por la falta de sueño, tropecé —iba dormida y soy torpe—, me torcí brutalmente el tobillo y perdí el conocimiento del dolor. El problema de desmayarte cuando estás de pie es que no hay nada que

amortigüe tu caída. Así que si resulta que aterrizas, por ejemplo, sobre tu cara, entonces es tu cara la que recibe toda la fuerza del impacto.

Cuando recuperé el conocimiento, había sangre por todas partes. Los dientes me habían perforado el labio inferior. Tenía un agujero en la cara que no había estado allí antes. Nada estaba donde debía estar.

Había varias personas cerca, mirándome horrorizadas. Incluso en esos primeros momentos, ya resultaba evidente que ellos pertenecían a un país —el país de los que estaban de una pieza, ilesos, sanos— y yo pertenecía a otro, el país de los que estaban rotos. Y era patente que iba a vivir en ese nuevo país durante mucho tiempo. Me caí en mitad de una manzana: al principio de mi recorrido por esa manzana, yo era una señora envuelta en un abrigo, una persona seria y de mediana edad a cargo de mi casa, mis hijos y mi carrera; una veintena de metros después, era un animal. Me había convertido en algo que aterrorizaba a los demás.

Me puse de cuclillas en la acera, mi rostro una herida abierta, los dientes reordenados, la piel raspada. Estaba claro que la maldición de *La semilla del diablo* había caído sobre mí. Me gustara o no, allí estaba, de rodillas ante mi musa, mi amado, mi monstruo.

1

La lista

Woody Allen

Empecé a confeccionar una lista.

Roman Polanski, Woody Allen, Bill Cosby, William Burroughs, Richard Wagner, Sid Vicious, V. S. Naipaul, John Galliano, Norman Mailer, Ezra Pound, Caravaggio, Floyd Mayweather... Aunque si empezamos a enumerar a deportistas no acabaremos nunca. ¿Y qué hay de las mujeres? La lista se hace de inmediato más titubeante: ¿Anne Sexton? ¿Joan Crawford? ¿Sylvia Plath? ¿Autolesionarse cuenta? Bueno, vale, volvamos a los hombres: Pablo Picasso, Lead Belly, Miles Davis, Phil Spector. Añádanse los que se quiera; añádase uno nuevo cada semana, cada día. Charlie Rose, Carl Andre, Johnny Depp.

A todos se los acusó de hacer o decir algo horrible, y todos hicieron algo fabuloso. Lo horrible trastoca lo fabuloso; no podemos ver o escuchar o leer esa obra fabulosa sin recordar aquello tan horrible. Nos invade el conocimiento de la monstruosidad del creador y nos apartamos, sobrepasados por el asco. O... no. Seguimos

mirando, y separando o tratando de separar al artista del arte. En cualquier caso, la alteración se produce.

¿Cómo separamos el creador de la obra? ¿Optamos por el olvido voluntario cuando decidimos escuchar el ciclo de *El anillo del Nibelungo* de Wagner, por decir algo? (Olvidar es más fácil para unos que para otros; la obra de Wagner apenas se ha interpretado en Israel desde 1938.) ¿O creemos que el genio merece una dispensa especial, que tiene carta blanca para actuar como quiera?

¿Y cómo cambia nuestra respuesta de una situación a otra? ¿Somos consecuentes a la hora de aplicar el castigo que supone retirarnos como público? ¿Actuamos siempre con el mismo rigor? Determinadas obras de arte parecen no ser ya aptas para el consumo por culpa de las transgresiones de sus creadores. ¿Es posible ver *La hora de Bill Cosby* tras las acusaciones de violación contra Bill Cosby? Es decir, claro que puede verse, técnicamente, pero ¿acaso estamos viendo el programa? ¿O estamos asistiendo al espectáculo de nuestra inocencia perdida?

¿Y es solo una cuestión de pragmatismo? ¿Le negamos nuestro apoyo si la persona está viva y por lo tanto puede beneficiarse económicamente de que veamos su trabajo? ¿Votamos con la cartera? En ese caso, ¿está bien ver por ejemplo una película de Roman Polanski si es gratis? ¿Podemos, mmm, verla en casa de un amigo?

Esas preguntas se hicieron más urgentes con el paso de los años; al entrar, de hecho, en una nueva era. Con las nuevas eras lo que pasa es que no se las reconoce cuando

aparecen. No se anuncian con un letrero. Y tal vez «nueva era» no es la expresión correcta. Tal vez entramos en una era en la que ciertas realidades inevitables empezaron a hacérseles más evidentes a personas que hasta entonces habían podido ignorarlas. Una de esas realidades quedó clara el 7 de octubre de 2016. Me instalé en mi salón, el mismo salón en el que en tardes iluminadas por el sol y noches oscuras yo me había perdido, llena de remordimientos, en las películas de Roman Polanski, y vi el vídeo de *Access Hollywood* con las declaraciones de Donald Trump una y otra vez.

Mirar algo compulsivamente, como si de alguna manera pudieras cambiarlo o asumir la responsabilidad de lo ocurrido por el mero hecho de no apartar la vista, es una manera muy concreta de mirar. La recordaba de las dos guerras del Golfo, y del 11-S, y antes de eso de mi infancia temprana, cuando mi familia se reunía frente al televisor para ver el juicio del Watergate. Como si mirar así pudiera cambiar algo.

Bebí café y comí tostadas con mantequilla y vi cómo el candidato presidencial republicano hablaba sobre agarrar a las mujeres por el coño. No hace falta que te lo recuerde.

Miré con todos los viejos recuerdos dentro de mi cuerpo, el tipo de recuerdos que tantas otras mujeres tienen. Y la negación a los recuerdos estaba también ahí. La negación era tan profunda que cuando oí…

> Agárralas por el coño. Puedes hacer lo que quieras. [1]

… ni siquiera me di cuenta de que estaba describiendo una agresión. Ni siquiera me di cuenta hasta que entré en

las redes sociales a comprobar cuál había sido la reacción a la noticia y un tipo lo llamó así: «Esto es agresión».

En ese día horrible pasó algo bueno, algo que anunciaba un movimiento que iba a ir a más. Ocurrió en la cuenta de Twitter de Kelly Oxford, una modelo y autora superventas, y el tipo de persona que normalmente me pone los pelos de punta. ¿Cómo se las arregla para ser tan guapa y vender tanto? Oxford tuiteó lo siguiente: «Mujeres: decidme cuáles fueron vuestras primeras agresiones. No son solo estadísticas. Empiezo yo: un viejo en un autobús urbano me agarra el coño y me sonríe. Tengo doce años».[2] Impactaba sobre todo una palabra del tuit original de Oxford: «primeras». Daba a entender que había toda una lista.

Yo tenía mi propia lista. Mi primera agresión, por parte de un amigo de la familia, se produjo cuando yo tenía trece años. La primera. La siguieron dos intentos de violación, múltiples agresiones físicas en la calle y Dios sabe cuántos manoseos no deseados. Seguí con avidez cómo, en las siguientes catorce horas, Oxford recibía más de un millón de tuits de mujeres que describían sus primeras agresiones. En algunos momentos le llegaban un mínimo de cincuenta tuits por minuto. Eso fue un año antes de que estallara el movimiento #MeToo.

Todas esas mujeres se frotaban los ojos, miraban a su alrededor y decían: «Bua. Eso que ella acaba de llamar agresión me pasó a mí». Alguien había levantado una piedra y había dejado al descubierto a un montón de alimañas sexuales que se escabullían bajo la nueva luz resplandeciente.

Aquel día me pareció, en ese momento, una línea estática horizontal que hacía su aparición un instante en la pantalla lisa de la realidad. Seguro que era un fallo del sistema, un error no forzado con consecuencias definitivas para la campaña electoral. Seguro que Hillary Clinton saldría elegida y todo volvería a la normalidad. Empezaba a darme cuenta, en cualquier caso, de que la normalidad no era tan buena; de que la elección de Hillary Clinton sería la continuación de una realidad cada vez más implacable para todo el mundo; de que el liberalismo era un plan fallido para protegernos de nosotros mismos.

Aun así, yo eso no lo quería. No quería esa particular alteración de la pantalla lisa de la realidad aceptada. Aunque lo que yo pudiera querer no importaba. La estática trumpista resultó ser, de hecho, nuestra nueva realidad. El efecto desmoralizador y vomitivo de la grabación no hizo más que incrementarse durante el mes siguiente, a medida que se hacía evidente que no tendría el menor efecto en la viabilidad de Trump como candidato. Vivíamos, de repente, en la estática.

Y, así, en medio de esa estática, en el contexto de esa estática, sintiéndome yo misma bastante estática también, me venía a la cabeza, cada vez con más frecuencia, una pregunta: ¿qué debíamos hacer con las grandes obras de los hombres horribles?

Pero, un momento: ¿a quién representa esa primera persona del plural, ese «nosotros», que aparece siempre en los textos de teoría crítica? Ese «nosotros» es una vía de escape. Es la salida fácil. Es una forma de eludir la responsabilidad personal y al mismo tiempo cubrirse con el manto de la autoridad fácil. Es la voz del crítico masculino de medio pelo, ese que cree de verdad que sabe lo que deberían pensar todos los demás. Ese «nosotros» es deshonesto. Es una simulación. La verdadera pregunta es esta: ¿puedo amar la obra pero odiar al artista? ¿Puedes tú? Cuando digo «nosotros» quiero decir yo. Quiero decir tú.

Yo sabía que Polanski era peor, signifique lo que signifique eso. Pero Woody Allen era la persona que suscitaba un mayor debate interno entre el espectador medio. Cuando yo ponía sobre la mesa la cuestión de que el comportamiento de un artista podría impedir que disfrutáramos de su obra, Woody Allen era el marco de referencia. Casi todo el mundo tenía una opinión sobre lo de Woody.

Declaraciones reales:

«*Medianoche en París* era una maravilla. Lo demás me lo saco de la cabeza.»

«Oh, sería incapaz de ir a ver una película de Woody Allen.»

«Crecí viendo sus películas. Me encantan, son parte de mi vida.»

«Es todo un complot orquestado por Mia.»

«Me alegro de que sus películas sean ahora una mierda, una cosa menos de la que preocuparme.» (Vale, esta es mía.)

Circulan muchos rumores y acusaciones en torno a la figura menuda de Woody Allen, como si fueran un halo de moscas. Su hija Dylan Farrow, avalada por uno de sus hermanos y desautorizada por otro, se ha mantenido firme en sus acusaciones contra Allen, según las cuales el cineasta abusó de ella cuando tenía siete años. No sabemos qué fue lo que pasó en realidad, y puede que nunca lo sepamos. Lo que sí sabemos con certeza es que Woody Allen se acostó con Soon-Yi Previn, la hija de su novia Mia Farrow. Soon-Yi estaba o bien en el instituto o en su primer año de universidad la primera vez que Allen se acostó con ella, y él era el director de cine más famoso del mundo.

En la actualidad, el debate más encendido gira en torno a las acusaciones de Dylan Farrow, pero fue lo ocurrido con Soon-Yi lo que trastocó y recalibró mi propia visión de las películas de Allen. Que se follara a Soon-Yi fue algo que me tomé como una horrible traición personal. De joven, yo me sentía como Woody Allen. Intuía, o creía, que me representaba en la pantalla. Él era yo. Ese es uno de los peculiares aspectos de su genio: su capacidad de hacer de doble del espectador. La identificación se agudizaba por el aparente desvalimiento de su personaje en pantalla: delgado como un niño, bajito como un niño y perplejo ante un mundo insensible e incomprensible. (Como Chaplin antes que él.) Me sentía más próxima a Woody Allen de lo que sería razonable que pudiera sentirse una niña de un realizador adulto. Tenía la sensación de que él, de algún

modo, me pertenecía. Siempre lo había visto como uno de los nuestros, de los indefensos. Después de lo de Soon-Yi, pasé a verlo como un agresor.

Acostarte con la hija de tu pareja no es que sea espeluznante, es que va más allá de eso. Puedo oír cómo alegáis, defensores de Woody Allen, incluso ahora, en mi mente, que Woody no era el padre de Soon-Yi, que era el novio de su madre, que me comporto como una histérica. Pero sé de primera mano cómo es ese tipo de relación: a mí me criaron mi madre y su novio Larry. Y os aseguro que Larry era mi padre.

Woody suscitó en mí una respuesta emocional, una que nacía de un lugar muy concreto. Como niña de los setenta, tuve mi ración (¿qué es una ración, en un caso así?) de pedófilos, pero ninguno de ellos fue mi padre.

De hecho, aceptar la idea de que Woody no fuera el padre de Soon-Yi atenta contra la esencia misma de mi relación con Larry, una de las más preciadas de mi vida. Y quizá esa fue la clave de mi reacción cuando se supo lo de Woody y Soon-Yi: todo aquel asunto me repugnaba más de lo que lo habría hecho de otro modo, porque en mi vida también había un novio de mi madre, y en mi caso era alguien a quien adoro y respeto hasta el día de hoy. La historia de Woody y Soon-Yi —al menos tal y como me llegó a mí— pervirtió esa delicada relación.

En otras palabras: mi respuesta no fue lógica. Fue emocional.

Habían pasado muchos años, y quise revisitar a Woody Allen y ver si su obra había quedado herida de muerte. Así que una tarde lluviosa me dejé caer en el sofá del salón y cometí un acto de transgresión: alquilé *Annie Hall* en un servicio de vídeo *online*. Fue fácil. Le di al OK en mi enorme mando a distancia universal y hurgué en una bolsa de galletas mientras esperaba a que se cargara la película. Como acto de transgresión, tuvo muy poco dramatismo.

Los títulos de crédito empezaron a aparecer en pantalla, con nombres conocidos como Jack Rollins y Charles H. Joffe escritos en esa fuente familiar, la segunda más civilizada del mundo (después de la de *The New Yorker*, el otro lugar en el que los remates de las letras sirven para felicitar al público por su buen gusto).

Annie Hall resultó seguir siendo una buena película. La había visto al menos una docena de veces, pero aun así volvió a atraparme. *Annie Hall* es un *jeu d'esprit*, un zapato de suela blanda de Fred Astaire, un globo de helio tensando la cinta. *Annie Hall* es una frivolidad, en el mejor sentido. No es casualidad que lo más famoso de la película sea la ropa de Annie. Con su chaleco masculino, sus pantalones chinos y sus ojos caídos asomando por debajo de un gran sombrero negro, Annie se apropia la ropa seria de los hombres serios; se ha colado en el mundo de los hombres y les ha robado sus elementos distintivos. No para empoderarse, sino por diversión.

El estilo lo es todo en *Annie Hall*. Esa es la genialidad de la película; la genialidad de Woody Allen. Alvy habla sin parar sobre el fin del mundo (Allen quería que la película se titulara *Anhedonia*), pero es el *Weltanschauung* absurdo,

casi no verbal, de Annie lo que eleva la película a otro nivel. La sonrisa de Annie, sus gafas de sol, sus enternecedoras camisetas interiores son su filosofía y su significado. Las pausas y las sílabas sin sentido que introduce entre las palabras son tan importantes como las propias palabras. «No había dicho “la-di-da” en mi vida hasta que él lo escribió, pero yo era alguien que no era capaz de completar una frase», le dijo Keaton a Katie Couric en una entrevista en la que hablaba del modo en que el personaje se había construido en torno a ella.[3] La lengua vernácula de Annie era la forma de hablar de Keaton, pero afinada, amplificada, guionizada.

Hasta la historia de amor deja de tener sentido. Es una historia de amor para personas que no creen en el amor. Annie y Alvy se juntan, se separan, vuelven a juntarse y luego rompen definitivamente. Fin. Su relación nunca tuvo sentido, y no pudo valer más la pena.

Al final, la cantinela de Annie, ese «la-di-da», es el espíritu que gobierna la iniciativa, la manifestación jubilosa del existencialismo de todo a cien de Allen y de la inevitabilidad del fin del amor. «La-di-da» quiere decir que nada importa. Quiere decir «divirtámonos mientras nos vamos a pique». Quiere decir «se nos va a romper el corazón, ¿no es la monda?».

Keaton se atreve a parecer imbécil; Allen se atreve a quemar película con el espectáculo de su estupidez; los dos, director y actriz, avanzan a tientas a través de la película. En el equilibrio está el genio; la gracia está en no caer del todo.

Todo en la interpretación de Diane Keaton en *Annie Hall* es inimitable, y la prueba está en que todas las mujeres de Estados Unidos de la época intentaron imitarla y fracasaron. El estilo parece fácil, pero no lo es. Nunca fue más cierto como en todos los aspectos de *Annie Hall*. Lo que parece fácil no lo es: el aspecto de pastiche, la integración de los chistes malos con un tono emocional de ambivalencia, el rechazo al final feliz, todo ello atemperado por una sensación general de cordialidad muy adulta.

Annie Hall es la mejor comedia del siglo xx —mejor que *La fiera de mi niña*, mejor incluso que *El club de los chalados*—, porque reconoce el nihilismo incontenible que acecha en el centro de toda comedia. Y, además, es muy divertida. Ver *Annie Hall* es sentir, por un momento, que perteneces a la raza humana. Al mirarla, al espectador casi lo asalta la sensación de pertenencia. Esa conexión prefabricada puede ser mejor que el propio amor. Es un simulacro que acaba siendo más real que aquello que representa. Y esa es, para mí, la definición de una gran obra de arte.

En fin, yo no suelo ir por ahí sintiéndome conectada a la humanidad. Es un placer poco habitual. ¿Y debía renunciar a ello solo porque Woody Allen hubiera actuado mal? No me parecía justo.

Como he dicho antes, Allen quería que *Annie Hall* se titulara *Anhedonia*. Es decir, la incapacidad de experimentar placer. Mi propia capacidad para experimentar placer, concretamente el placer que se deriva

de disfrutar de una obra de arte, estaba en constante peligro: por la depresión, por el hastío, por la distracción. Y de repente estaba descubriendo que también debía tener en cuenta la biografía; que la biografía de un creador también podía interferir en mi propio placer.

A la semana siguiente de ver *Annie Hall*, quedé para tomar un café con una excompañera de trabajo, Sara. Nos sentamos en una cafetería lóbrega del barrio de Capitol Hill de Seattle y hablamos de nuestros hijos y de lo que estábamos escribiendo. Con sus mejillas sonrosadas y sus brillantes ojos negros, Sara parecía un personaje de un libro infantil sobre pioneros intrépidos atrapados en una ventisca; era la viva imagen de una persona afablemente razonable. Cuando mencioné de pasada que estaba escribiendo sobre Woody Allen, o al menos pensando en hacerlo, Sara me hizo saber que había visto en su barrio una de esas librerías callejeras de intercambio de libros en miniatura llena hasta los topes de libros de Allen y sobre Allen. La imagen de una persona, probablemente una mujer, una fan furiosa incapaz de soportar la visión de esos ejemplares ni un minuto más y embutiéndolos en los pequeños estantes de la librería nos hizo reír a las dos.

Trazamos un plan: ella se haría con todos esos libros y me los daría, para que pudiera documentarme. No pensé en ello en aquel momento, pero un libro de Woody Allen ilícito sería un libro por el que no habría pagado: la manera perfecta de consumir la obra de alguien cuya moralidad

cuestionas. Nos despedimos y, nada más meterme en el coche, recibí un mensaje de Sara:

«No sé dónde poner todos los sentimientos que me produce lo de Woody Allen», decía el mensaje.

En otro momento habría rechazado la palabra «sentimientos». Suena débil, vaga y... femenino. Pero Sara era tan lista que hice una lectura atenta de lo que había escrito. Sara era el modelo de espectadora ilustrada. Si ella no podía gestionar los sentimientos que le producía lo que había hecho Woody Allen, ¿qué esperanza había para el resto?

Hice un pequeño sondeo entre mujeres. Le conté a otra amiga inteligente, una ejecutiva tecnológica encantadora y locuaz, que estaba escribiendo sobre Woody Allen. «¡Le he dado muchas vueltas a lo de Woody Allen!», respondió mi amiga, ávida por compartirlo. Estábamos bebiendo vino en su porche y se puso cómoda. «¡Estoy enfadadísima con él! Ya lo estaba por todo el asunto de Soon-Yi, y luego vino lo de... ¿Cómo se llama su hija? ¿Dylan? Luego vino lo de Dylan y las declaraciones horribles que hizo sobre eso, como quitándole importancia. Y odio cómo habla de Soon-Yi, que siempre esté diciendo lo mucho que él ha mejorado la vida de ella.»

Eso son sentimientos.

Mi amiga había dicho que le había dado muchas vueltas a lo de Woody Allen, pero lo que me transmitía no era eso. Creo que eso es lo que nos pasa a muchas personas cuando analizamos la obra de los genios monstruosos: nos decimos

que estamos llevando a cabo consideraciones éticas cuando en realidad lo que experimentamos son sentimientos morales. Les ponemos palabras a esos sentimientos y las llamamos opiniones: «Lo que hizo Woody Allen estuvo muy mal». Pero los sentimientos provienen de un lugar más primitivo que el pensamiento. Lo cierto es que a mí me afectó la relación de Woody y Soon-Yi. No estaba pensando, estaba sintiendo. La viví como una afrenta personal, de algún modo.

Para tener emociones complejas, no hay más que ver *Manhattan*.

Como muchas —¿muchas qué?, ¿muchas mujeres?, ¿muchas madres?, ¿muchas de quienes hemos sido niñas?, ¿muchas personas con sentimientos morales?—, hacía años que me sentía incapaz de ver *Manhattan*.

La vi cuando era joven, claro. De adolescente, me desconcertaba. Me costaba creerme la relación principal, me inspiraba recelo —me parecía que toda la película se erigía sobre una mentira o una fantasía—, pero no tenía el vocabulario necesario para expresarlo. Dudaba de mi propia opinión. Otras cosas me encantaban: Gershwin, el blanco y negro, la escalera de caracol que lleva al increíble salón de Isaac, el puente de Queensboro, la comida china en la cama. *Manhattan* era, al fin y al cabo, una película sobre Manhattan, una especie de cuaderno de viaje para urbanitas con pretensiones. Me acuerdo ahora del desprecio demoledor con el que E. L. Doctorow hablaba de Hemingway: tras leer su mediocre novela póstuma, *El*

jardín del Edén, Doctorow escribió una crítica en la que decía que estaba «lo bastante deprimido como para preguntar[se] si el verdadero logro de Hemingway en sus primeras y grandes novelas no sería el de enseñar, como un escritor de viajes, al provinciano público estadounidense qué platos pedir, qué bebidas preferir y cómo tratar al servicio en Europa».[4] *Manhattan* es eso también, tiene algo de ayudante del profesor: se nota que Allen desearía poder educar a su yo más joven y más verde en las sutilezas del consumo burgués.

Así, durante mucho tiempo, durante décadas, me apunté a la opinión dominante de que era la mejor película de Woody Allen. Era una forma de demostrar mi propia sofisticación, mi rechazo a verme atada a los límites terrenales del feminismo. Era una versión cultural del famoso pasaje sobre la «chica enrollada» de *Perdida*, de Gillian Flynn: «Los hombres siempre dicen eso como si fuera el cumplido definitivo, ¿verdad? "Es una tía muy enrollada." Ser la Chica Enrollada significa que soy una mujer atractiva, brillante y divertida que adora el fútbol americano, el póquer, los chistes verdes y eructar, que juega a videojuegos, bebe cerveza barata, adora los tríos y el sexo anal».[5] Y la película *Manhattan*. «Los hombres —prosigue Flynn— realmente creen que esa chica existe.» Pero no existe. Está interpretando un papel, fingiendo que le gustan esas cosas para complacer a algún hombre imaginario (o no tan imaginario), ya sea un hombre en su vida o un hombre en su cabeza. (Claire Vaye Watkins lo explica muy bien en su artículo «On Pandering»: «He construido una réplica en miniatura del patriarcado en mi

mente».)[6] Lo mismo ocurrió con *Manhattan*: no confié en mi reacción inicial; pensé lo que se suponía que debía pensar.

Pero hubo una sensación inicial de desagrado que me impidió volver a verla... jamás. Y eso que tendía y tiendo a ver una y otra vez las películas que me han gustado.

En aquel momento, incluso en medio de mi proyecto de «piensa en Woody Allen», *Manhattan* seguía pareciéndome inabordable. Vi casi todas las películas que había dirigido el cineasta (me salté *Celebrity*, no estoy loca) antes de enfrentarme al hecho de que en algún momento tendría que volver a ver *Manhattan*.

Y ese día al fin llegó. Mientras me acomodaba una vez más en mi sofá, estaba celebrándose el primer juicio a Bill Cosby. Era junio de 2017.

Hacía meses que Trump era presidente. La ciudadanía estaba inquieta y triste, y con la ciudadanía me refiero a las mujeres, y con las mujeres me refiero a mí. Las mujeres se cruzaban en la calle y se miraban las unas a las otras, y sacudían la cabeza y seguían su camino sin decir una palabra. Las mujeres no podían más. Las mujeres organizaron una marcha descomunal para expresar su hartazgo. Las mujeres publicaban en Facebook y en Twitter y daban largos y furiosos paseos y donaban dinero a la Unión Estadounidense por las Libertades Civiles y se preguntaban por qué sus parejas e hijos no lavaban más los platos. Las mujeres se estaban dando cuenta de lo injusto del paradigma del lavado de platos. Las mujeres se estaban

radicalizando, aunque las mujeres en realidad no tenían tiempo de radicalizarse. Arlie Russell Hochschild publicó *La doble jornada* en 1989 y en 2017 esa mierda era más cierta que nunca, o eso les parecía a las mujeres.

Los platos me estaban poniendo de verdad de muy mal humor.

Aunque sentía que estaba todo lo llena de rabia que podía estarlo un ser humano de tamaño medio, esa rabia no paraba, en realidad, de crecer. En un inicio, surgió de mi condición de mujer y de feminista. Como ya he dicho, sentía todo aquello como una afrenta personal. Pero mi rabia lanzaba sus redes cada vez más lejos; mi rabia, sobre sus tambaleantes piernas de fauno, avanzaba y encontraba nuevos objetivos: los propios sistemas que permitían que la desigualdad floreciera. Trump radicalizó a la derecha; lo que yo experimentaba era una radicalización en otra dirección, un cuestionamiento del *statu quo* que era molesto, incluso incómodo.

Pese a ese bolo creciente de opinión, de sentimiento, de rabia, estaba decidida a intentar ver *Manhattan* con la mente abierta. Al fin y al cabo, muchas personas la consideran la obra maestra de Allen, y yo estaba dispuesta a dejarme atrapar por ella. Y atrapada estuve durante los planos iniciales, en blanco y negro, con cortes perfectamente sincronizados, de una forma casi cómica, con los compases triunfales de «Rhapsody in Blue». Momentos después, pasamos a ver a Isaac (el personaje de Allen), de cena con sus amigos Yale (¿cómo puede llamarse alguien Yale?) y Emily, la mujer de Yale. Con ellos está la

pareja de Allen, Tracy, una estudiante de instituto de diecisiete años, interpretada por Mariel Hemingway.

Lo más sorprendente de esta escena es su desenfado. «Oh, por cierto, me estoy follando a una estudiante de bachillerato.» Desde luego que Isaac, el personaje de Woody Allen, sabe que la relación no puede durar, pero las implicaciones morales parecen preocuparle muy poco. Isaac está follándose a esa estudiante de instituto y aquí, como diría mi madre, no ha pasado nada. A Allen le fascinan los matices morales, salvo por lo que se refiere a este asunto en particular, el de los hombres de mediana edad que tienen relaciones sexuales con chicas adolescentes. Con relación a este asunto en concreto, Allen, uno de los principales analistas de la ética contemporánea —alguien que en su momento de esplendor hizo obras que se acercan a lo flaubertiano—, se convierte de repente en una persona que no se entera de nada. Isaac suelta alguna indirecta acerca de la ambivalencia que le suscita la relación: «Pero tiene diecisiete años. Yo tengo cuarenta y dos, y ella diecisiete. Soy mayor que su padre, ¿qué te parece? Estoy saliendo con una chica de la que no me da miedo su padre». [7]

Pero esas frases parecen una pose, algo que se dice para desarmar al espectador, y no cuestionan la moralidad de la situación. La pose en concreto sería taparse el culo. Allen parece estar preparando de algún modo, desde el arte, al público, o puede que incluso a sí mismo, para lo que está por venir. Tú sigue diciendo que todo está bien hasta que milagrosamente pase a estarlo.

«En el instituto, hasta las chicas feas son guapas», me dijo una vez un profesor de instituto. (Luego mencionó que a veces tenía que ir al baño a masturbarse por culpa de esas chicas de instituto y de su belleza de instituto.)

El rostro de Tracy, el rostro de Mariel, está hecho de amplias superficies planas que sugieren campos de trigo y sol (al fin y al cabo, el suyo es un rostro de Idaho). Igual de plano y bello es el personaje de Tracy en el guion. Para Allen, Tracy es buena y pura de un modo que las mujeres adultas de la película no podrán serlo nunca. Tracy es sabia, en la película de Allen, pero, a diferencia de los adultos del filme, está del todo y milagrosamente libre de neurosis.

Tracy es maravillosa por el mero hecho de existir, como un objeto, inerte. Como las grandes estrellas de cine de otra época, es un rostro, como deja claro Isaac en su famosa letanía de razones para seguir viviendo: «Groucho Marx, por nombrar a alguien, y Willie Mays [...], esas increíbles manzanas y peras de Cézanne, los mariscos de Sam Wo's, el rostro de Tracy».[8] (Al ver la película por primera vez en décadas, me sorprendió lo mucho que la lista de Isaac sonaba como una de esas publicaciones de Facebook que dan las gracias.)

Allen/Isaac puede acercarse a ese mundo ideal, un mundo que ha olvidado la existencia de la muerte, acostándose con Tracy. No es que ella sea un mero objeto sexual. Como Allen es un gran cineasta, a ella se le permite opinar; no tiene nada de tonta. «Me preocupo por ti —dice Tracy, tranquilizando a Isaac sobre la buena salud de su

relación—. Tenemos una estupenda relación sexual.»[9] Todo eso ya le está bien a Isaac. Él puede absorber su bella encarnación de la simplicidad y queda absuelto de culpa.

Las mujeres de la película no tienen esa ventaja. Las mujeres adultas de *Manhattan* son frágiles y demasiado conscientes de la muerte; son conscientes de todo, de cada maldita cosa. Una mujer que piensa está atrapada. Se ha distanciado del cuerpo, de la belleza, de la vida misma.

En *Manhattan*, Diane Keaton ha crecido y ha dejado atrás el *Bildungsroman* de *Annie Hall*. Su Mary es una mujer plenamente adulta, además de una intelectual. Allen la dibuja como una parodia cargante de la pretensión; por ejemplo, cuando se burla de su pronunciación de «Van Gogh», con esa ge dura, gutural, como de mucosidad, al final. Sus personajes se encuentran en la inauguración de una exposición y ella afirma que determinada pieza es «brillante».

> Isaac: ¿El dado de acero es brillante?
>
> Mary: Sí, para mí lo es. Tiene textura, ¿comprendes? Está perfectamente integrado y tiene una maravillosa calidad de capacidad negativa. Todo lo demás que hay abajo es mierda.[10]

El chiste está en que Mary es demasiado lista. Ja, ja, ja. La sátira quizá fuera más divertida si no se contrastara con la visión aduladora de Allen de la dulce e incorrupta Tracy. Allen, sin duda, le había prodigado toda su atención a Diane Keaton en el pasado, pero lo había hecho con más matices. *Annie Hall* es una gran película porque allí Allen partía del brillo y la personalidad peculiar de una mujer concreta. Allen refracta parte de su propia humanidad a través de Annie. El director le concede a Tracy la misma

atención que en otro momento le prestó a Annie, pero, como ella es un objeto, más que una persona, la visión de Allen a mí me resulta claustrofóbica, restrictiva; estoy intentando no escribir «la de un pervertido».

En *Manhattan*, a las mujeres se les permite ser bonitos objetos (el rostro de Tracy se cuela en una letanía en la que figuran manzanas y cangrejos) o personas frustradas, indefensas y ridículas: en resumidas cuentas, caricaturas.

El momento más revelador de la película es una frase pronunciada, casi de pasada, a modo de lamento por una mujer estilosa en una fiesta: «Cuando yo tuve por fin un orgasmo el médico me dijo que no era el adecuado». La (muy graciosa) respuesta de Isaac: «¿Tuviste uno no adecuado? Yo nunca he tenido uno así. Nunca. El peor que he tenido —menea un dedo— me dejó como nuevo». [11]

Todas las mujeres que ven la película saben que es el médico el que es un capullo, no la mujer. Pero no es así como lo ve Woody/Isaac.

Si una mujer puede pensar, no puede correrse; si puede correrse, no puede pensar.

Del mismo modo que *Manhattan* no analiza nunca de forma genuina o completa todo lo que implica que un tipo mayor se acueste con una alumna de instituto, el propio Allen —un hombre muy capaz de construir un discurso articulado— es propenso a quedarse sin palabras al hablar de Soon-Yi. En una entrevista de 1992 con Walter Isaacson para *Time* sobre su entonces reciente relación, Allen pronunció la

frase que se hizo famosa por su necia negación de sus fallos morales:

«El corazón quiere lo que quiere».

Es una de esas frases que no se te van de la cabeza una vez que las oyes; todos la memorizamos inmediatamente, lo quisiéramos o no, con su desprecio monstruoso por todo lo que no fuera uno mismo y su orgullosa irracionalidad. «No hay lógica en esas cosas —continuaba Woody—. Conoces a alguien y te enamoras y ya está.» [12]

Como decía Donald Trump en el vídeo de *Access Hollywood*: «Me lancé sobre ella como un cabrón». [13]

Tal como estaban las cosas aquel verano, no me fue fácil ver *Manhattan* hasta el final. Me llevó un par de sesiones. Acabé mencionando en redes sociales lo mucho que me estaba costando, el problema que suponía ver *Manhattan* en ese momento de la situación con Trump. (Deseaba fervorosamente que fuera solo un momento.) «¡*Manhattan* es la obra de un genio! ¡Hasta aquí hemos llegado, Claire!», me respondió un escritor (hombre, mayor, blanco) al que no conocía personalmente. Era alguien que había permanecido en silencio frente a muchos de mis pronunciamientos más escandalosos en las redes sociales, algunos de los cuales tenían que ver con hacer picadillo a la mitad masculina de la especie, al estilo de Valerie Solanas. Pero en el momento en el que confesé que ver *Manhattan* me generaba una sensación extraña —creo que dije que la película «me provocaba arcadas»—, ese hombre salió de mi perfil con cajas destempladas y declaró haber acabado conmigo para siempre.

Yo había fracasado en lo que él veía como mi misión: sobreponerme a la moralina y a las mezquindades —a mis emociones— y ser capaz de apreciar al genio. Pero ¿quién estaba siendo más emocional en esa situación? Era él quien salía furioso de un espacio virtual.

Tendría esa misma conversación una y otra vez con muchos hombres, listos y tontos, jóvenes y viejos, en los meses siguientes. «¡Tienes que juzgar *Manhattan* por sus valores artísticos!», decían.

Si costaba ver *Manhattan* porque se acercaba demasiado a la espeluznante vida real de Woody, lo opuesto también era verdad. Era casi imposible ver *La hora de Bill Cosby* por lo lejos que está el querido y cascarrabias Cliff Huxtable de lo que sabemos de Bill Cosby.

Esas conversaciones fueron subiendo de tono en los meses siguientes. Puede que solo lo parezca visto *a posteriori*, pero fue como si el agua presionara contra el dique hasta romperlo, en octubre de 2017. Pienso a menudo en lo extraño que resulta que fuera Harvey Weinstein quien nos trajera a esta nueva era. Razones para quemarlo todo no faltaban: el juicio a Cosby, como ya he mencionado, llevaba un tiempo en marcha; habíamos oído historias sobre Bertolucci, Roger Ailes, Bill O’Reilly y, desde luego, las aparentemente interminables acusaciones contra Trump.

Parecía que no pasaba nada, que nada importaba de verdad. Pero, en realidad, algo tenía que importar, y resultó

ser Weinstein. Jodi Kantor y Megan Twohey lanzaron la primicia de lo ocurrido con el productor, una historia de agresiones continuadas, sistémicas y sin repercusiones. Por algún motivo, esa es la noticia que le dio la vuelta a la tortilla. El movimiento Me Too hacía una década que existía, desde que lo fundara la activista negra Tarana Burke a modo de sistema de apoyo (en gran medida al margen de internet, a diferencia del que estaba por venir) para mujeres que habían sufrido agresiones sexuales y discriminación por motivos de género. Cuando las acusaciones contra Weinstein se hicieron públicas, la etiqueta #MeToo (#yotambién) se extendió como la pólvora en cuestión de días, después de que la actriz Alyssa Milano la utilizara en un tuit. El millón de tuits de la noche del 7 de octubre de 2017 se multiplicó y volvió a multiplicarse. En las semanas siguientes, salieron a la luz acusaciones contra Louis C. K., Matt Lauer, Charlie Rose, Al Franken y hombres de todos los sectores, incluido el mío.

Me he quejado hace un rato del modo en que la primera persona del plural puede usarse para dar a entender que hay un acuerdo, o incluso para forzarlo. Esta ha sido otra forma de usar ese «nosotros». El «nosotros» puede ser una ofensiva contra la vergüenza. Puede ser una lupa, un megáfono.

Tras aquello, muchas personas se preguntaron qué debían hacer con sus héroes. Mi solitaria esfera de interés se

volvió de repente del dominio público. El ámbito teórico que se preguntaba si separar el arte del artista se abrió para incluir a, bueno, todo el mundo.

Como escribí en mi diario cuando era adolescente: «No me caen muy bien los hombres ahora mismo». Los hombres tampoco me caían muy bien en el otoño de 2017, y a muchas otras mujeres les pasaba lo mismo. A muchos hombres no les caían muy bien los hombres. Hasta los patriarcas estaban hartos del patriarcado.

¡No todos, claro! Una noche, un escritor y yo estuvimos hablando de *Manhattan* durante una cena que tenía lugar, apropiadamente, en Manhattan. Ese escritor era uno de esos hombres de letras a los que les gusta parecerlo, irónicamente o no: corbatas y americanas, una discreta misoginia y licor de color marrón en un vaso. Siempre me había intimidado un poco. Cenábamos en un restaurante frío, revestido de mármol y muy caro, que se encontraba al fondo del Met Breuer. Comíamos algo más interesante que un bistec, algo que corre o salta en libertad por los prados y los bosques. No estábamos lejos, esencialmente, del pináculo de la civilización. Quizá tendría que habernos preocupado más nuestra condición de máximos depredadores que lo que habría que hacer con la pobre Mariel Hemingway.

Yo me notaba nerviosa, como si fueran a desenmascararme. ¿A desenmascararme como qué? ¿Como

una mujer?

Nuestra conversación fue una especie de pequeña representación teatral:

—Mmm, eso no se sostiene —dijo la escritora.

—¿A qué te refieres? —preguntó el escritor con aspereza.

—Bueno, parece que dé un poco igual. Es decir, a Isaac no parece preocuparle demasiado que ella vaya al instituto.

—No, no, no. Hace que se sienta fatal.

—Bromea sobre ello, pero sin duda no se siente fatal, o no tan fatal como debería.

—Estás pensando en Soon-Yi. Estás dejando que eso cambie la forma en que ves la película. No pensaba que fueras a caer en eso.

El escritor se encontraba en augusta compañía. Yo había estudiado teoría de la literatura y sabía que los críticos llevaban décadas hablando de la falacia biográfica. Los New Critics, los «nuevos críticos» estadounidenses, en su mayoría de la primera mitad del siglo XX, contribuyeron a propagar la idea de que la obra debía separarse escrupulosamente del autor (recordaba a la descabellada idea protestante de la *sola scriptura*, que pide que tratemos la Biblia como la única fuente de toda doctrina y práctica, y todos sabemos cómo acaba eso). En *The Well Wrought Urn,* Cleanth Brooks (la persona con el nombre más molón que haya tenido nadie que no se dedique a la música *blues*) afirmaba que un poema debería considerarse al margen de su contexto histórico —y por lo tanto de la biografía de su autor— o que al menos debíamos intentar llevar a cabo «el análisis más pegado posible a lo que dice el poema como poema».[14] Lo que me hace querer responder, como la

mocosa de trece años que fui, «Venga ya». Un profesor mío llevó a cabo una vez una crítica de la crítica y dijo que quizá la división que establecía el New Criticism entre obra y autor tenía menos que ver con un ideal moral o estético que con el hecho de que esos críticos estaban desperdigados por las llanuras norteamericanas, lejos de las bibliotecas europeas, sin una fuente primaria a la vista. Esa lectura ideal determinada por la situación histórica quizá fuera uno de los motivos por los que ahora había tipos diciéndome cómo debía ver *Manhattan*.

Pero no pensé en aquello en el restaurante aquella noche. No pensaba de manera imparcial. Todo lo contrario. No protesté ante aquel ardid. No me detuve a cuestionar a quién le beneficiaba el argumento de que la biografía no debía cambiar nuestra forma de ver la película. Sabía que había algo que no acababa de funcionar en ese constructo, pero no había pensado en ello demasiado y además me había tomado un martini. Así que esquivé el asunto. Es decir, la escritora esquivó el asunto.

—Creo que es siniestro de por sí, incluso aunque no sepas nada de Soon-Yi.

—Mira más allá. Deberías juzgar la película solo por sus valores artísticos.

—¿Y cuáles son esos valores artísticos objetivos?

El escritor dijo algo que sonó inteligente sobre «el equilibrio y la elegancia».

Hubo un tintineo de cubiertos por la sala, como si los cuchillos y los tenedores estuvieran manteniendo otra conversación, una conversación más clara y limpia, por debajo o por encima de aquel sustancioso estruendo

humano, con su confusión y su moralidad y su estética y sus sentimientos.

Ojalá la escritora hubiera dicho algo que hubiera dado el golpe de gracia, pero no lo hizo. Dudó de sí misma.

¿Cuál de los dos tenía una visión más clara? ¿La persona que tenía la capacidad —algunos dirían que el privilegio— de que no la afectaran las actitudes del cineasta hacia las mujeres y su historial con jovencitas, que tenía la capacidad de ver la obra sin caer en la falacia biográfica? ¿O la que no podía evitar advertir —quizá no podía evitar sentir— las antipatías y los deseos que parecían impulsar el proyecto?

No es una pregunta retórica.

¿Y estaban esos espectadores orgullosamente objetivos siendo en realidad tan objetivos como pensaban? El genio de Woody Allen reside en la autorreferencia, y en *Manhattan* se tropieza con un obstáculo crucial de la autorreferencia y también se folla a una adolescente. ¿Y esta es la película que califican de obra maestra?

¿Qué es lo que estaban defendiendo exactamente esos tipos? ¿La película? ¿O algo más?

Creo que *Manhattan* y su alegato a favor de las chicas y en contra de las mujeres sería preocupante incluso si el huracán Soon-Yi jamás hubiera tocado tierra, pero no podemos saberlo, y ese es el meollo de la cuestión.

Los hombres dicen que quieren saber por qué Woody Allen indigna tanto a las mujeres. Al fin y al cabo, se supone que una gran obra de arte debe provocarnos una

emoción. Pero cuando digo que *Manhattan* me provoca arcadas, un hombre dice: «No, esa emoción no. Esa no es la emoción adecuada». Habla con autoridad y afirma que *Manhattan* es la obra de un genio. Pero ¿quién lo dice? La autoridad señala que la vida no debe manchar la obra. La autoridad indica que la biografía es una falacia. La autoridad cree que la obra existe en un estado ideal (ahistórico, alpino, nevado, puro). La autoridad ignora la emoción natural que surge del conocimiento de la biografía de un sujeto. La autoridad se pone borde con ese tipo de cosas. La autoridad alega que es capaz de valorar la obra al margen de la biografía, de la historia. La autoridad se pone del lado del creador masculino y en contra del público.

Me he dado cuenta de una cosa: me he dado cuenta de que no soy ahistórica ni inmune a la biografía. Eso queda para los ganadores de la historia (los hombres) (de momento).

No estoy diciendo que yo tenga razón. Pero yo soy el público. Y no hago más que constatar una realidad: nuestra visión de *Manhattan* se ve influida por lo que sabemos sobre Soon-Yi, pero es también una película miope y limitada en sí misma, y tiene, por otro lado, muchas cosas que están muy bien. Y todas esas cosas pueden ser verdad a la vez. Decir que la vida de Allen no debería importar no logra el objetivo de hacer que no importe.

Yo quería explicar la historia del público. El público quiere que le den algo que ver, leer u oír. Eso es lo que lo convierte en un público. Pero, al mirar a mi alrededor, vi

que el público tenía una nueva misión. En el particular momento histórico en el que me encontraba, un momento bañado en amargas revelaciones, el público acababa de convertirse en otra cosa: en un colectivo indignado por los nuevos monstruos, una y otra y otra vez. Al público le encanta el drama de denunciar al monstruo. La audiencia le da la espalda a Kevin Spacey y se niega a ver ninguna de sus películas nunca más.

Puede que lo que el público sentía en su corazón fuera puro, honesto y cierto. Pero también podría estar pasando algo más.

Cuando experimentas un sentimiento moral, la autocomplacencia nunca queda lejos. Estás depositando tu emoción en un lecho de lenguaje ético y no puedes evitar admirarte al hacerlo. Nos regimos por la emoción, y en torno a esa emoción colocamos el lenguaje. Transmitir nuestra rectitud moral resulta extremadamente importante, y curiosamente emocionante.

Lo recuerdo: no «tú», no «nosotros», sino «yo». ¡Deja de esquivar la responsabilidad! Yo soy el público. Y puedo ver que hay algo del todo inaceptable acechando en mi interior. Incluso cuando despotrico contra Woody y Soon-Yi, armada de justa indignación, sé que, en cierta medida, yo tampoco soy una ciudadana ejemplar. De pensamiento y obra, en el día a día, soy un ser humano bastante decente. Pero soy también algo más, algo más discutible. Eso era algo que los victorianos sabían bien; por eso nos dieron las marcadas bifurcaciones de Dorian Gray, y de Jekyll y Hyde. Supongo que esa es la condición humana: la furtiva sospecha de nuestra propia maldad. Es la base de nuestra fascinación

por las personas que hacen cosas horribles. Algo en nosotros, en mí, sintoniza con ese horror, lo reconoce en sí misma, se horroriza al hacerlo y luego se entusiasma con la idea de denunciar en voz alta al monstruo en cuestión.

El teatro psíquico de la condena pública de los monstruos podría verse como una especie de elaborada maniobra de distracción: «No hay nada que ver aquí. No soy ningún monstruo. Entretanto, oye, quizá pueda interesarte echarle un vistazo a ese tipo de ahí».

Ese impulso —el de culpar al otro— es, de hecho, un impulso político. He hablado antes del uso de la primera persona del plural. Ese «nosotros» puede ser una forma de huir de la responsabilidad. Puede ser un megáfono. Pero también puede ser una forma de dejar a los demás fuera. Nosotros contra ellos. Los dueños de la razón moral contra los inmorales. Es el proceso de hacer que el otro esté equivocado para tener nosotros más razón.

2

La mancha

Michael Jackson

He llamado «monstruos» a esos hombres y el resto del mundo lo ha hecho también. Pero ¿qué quería decir esa palabra?

Había ciertas cosas que me gustaban de ella: es una palabra descarada, varonil, testicular, antigua. Es una palabra peluda, con dientes. Es una palabra que significa «algo que no te gusta». Para el diccionario es algo terrorífico, algo gigantesco, algo magnífico («un monstruo de las tablas»).

«Monstruo» adquirió un nuevo significado para mí cuando leí la novela de Jenny Offill *Departamento de especulaciones*, en concreto cuando leí un fragmento sobre lo que Offill llamaba «monstruos del arte». El fragmento circuló mucho entre las escritoras y artistas que conozco: «Mi plan consistía en no casarme nunca. En vez de casarme me iba a convertir en un monstruo del arte. Las mujeres casi nunca acaban convertidas en uno porque los monstruos del arte solo se preocupan del arte y nunca prestan atención a las cosas prosaicas. Nabokov no era

capaz ni de cerrar el paraguas. Vera tenía que pegarle los sellos». [1]

A ver, yo odio pegar sellos. Un monstruo del arte, pensé al leer ese fragmento. Sí, me gustaría ser uno de esos. A mis amigas también les gustaría. Victoria, que es artista, estuvo varios días canturreando «monstruo del arte».

La palabra «monstruo» parecía cada vez más complicada y, al mismo tiempo, demasiado simple, demasiado fácil.

Empecé a rebelarme contra las restricciones de la palabra y contra la manera en que (como un monstruo) se cargaba los matices. Un monstruo, en ese sentido, es otra cosa. Un monstruo no soy yo, ni somos nosotros. Ser un monstruo implica —insiste en ello, de hecho— que la persona en cuestión es tan horrible que nunca podríamos ser como ella. Como él.

Durante esa primera y amarga temporada del #MeToo, cuando las víctimas se apoyaban entre ellas para hacer acopio de fuerzas y formulaban sus acusaciones, desfiló por la plaza pública una procesión de monstruos en apariencia interminable. Empezamos a ver (aunque siempre lo habíamos sabido) que esos hombres estaban en todas partes. Eso quería decir que sus víctimas también estaban en todas partes. Cuanto más pensaba en las hordas de víctimas silenciosas e invisibles, más me daba cuenta de que la palabra «monstruo» pone el foco en el lugar equivocado. «Monstruo» mantiene el foco sobre ellos, sobre la megafauna carismática que aspira todo el aire. Sería fácil hacer una lista de todos los monstruos y de todas las cosas horribles que hicieron, pero ¿de qué serviría? ¿Llamarlos monstruos, escribir sobre su monstruosidad y

enumerar sus monstruosos pecados no era acaso una forma de hacer que siguieran estando en el centro de la historia?

Yo misma era culpable de ello; al fin y al cabo, era yo la que seguía volviendo a Polanski una y otra vez. Lo usaba como una especie de hombre de paja en mi último libro y volvía a dar vueltas a su alrededor en este, convirtiéndolo en mi monstruo.

El feminismo que yo conocía era un feminismo que buscaba defectos. Que señalaba. *J'accuse*. Tal como yo lo entendía, había dos formas de ser: podías ser una feminista que llamaba monstruos a los hombres, o podías ignorar el problema. Yo me consideraba una feminista, pero al mismo tiempo tenía la sensación incómoda de que el señalamiento no lo era todo. Ese feminismo que denunciaba, que castigaba, empezaba a parecer una trampa. Mi feminismo, que era, en esencia, una ideología liberal, empezaba a entrar en conflicto con mis ideas políticas, cada vez más escoradas a la izquierda, con mi deseo creciente de ampliar el foco para ver dónde y cómo confluye el poder material. Esas dos mitades de mi yo político no acababan de estar a gusto la una junto a la otra. En cualquier caso, llamar monstruo a alguien no solucionaba el problema de qué hacer con su obra. Yo podía denunciarlo a él cuanto quisiera, pero la obra de Polanski seguía atrayéndome. Esa atracción insistente —y mi incapacidad para dejar de lado la obra— trastocaba la idea que tenía de mí misma. Hacía que yo —y no solo yo— cuestionara mi propio feminismo.

Me había preguntado, al principio, qué debíamos hacer con las obras de las personas monstruosas. Pero, al pensar un poco más en ello, me di cuenta de que lo que buscaba

no era que alguien me prescribiera lo que debía hacer. He publicado dos libros de memorias, lo que me convierte, supongo, en una memorialista, aunque esa es una etiqueta muy incómoda. Como memorialista, he luchado durante años por separar la prescripción de la descripción. Las buenas memorias describen la vida de quien las escribe; no le dicen al lector lo que hacer con su propia vida. Me di cuenta de que ese mismo impulso operaba aquí: me interesaba más diseccionar el problema que hallar para él una solución inequívoca. ¿Qué es lo que ocurre cuando consumimos esa obra?

La palabra «monstruo» no aguanta bien frente a una curiosidad desapasionada como esa, frente a un deseo así de entender. Empieza a parecer un poco tonta o exagerada. O, digámoslo todo, histérica.

Y nadie es únicamente un monstruo, claro. Las personas son complejas. Llamar a alguien «monstruo» es reducirlo a un solo aspecto del yo.

(Lo que quizá es en parte lo que está diciendo Offill: a las mujeres no se les permite ser solo una cosa—un monstruo del arte—, no se les deja olvidar el resto de la vida.)

Me di cuenta de que, para mí, en todos aquellos años dedicados a pensar en Polanski, a pensar en Woody Allen, a pensar en todos esos hombres complicados que me gustaban, la palabra había adoptado un significado nuevo. Quería decir algo más matizado y algo más elemental. Quería decir «alguien cuya conducta altera nuestra capacidad de entender la obra por sí misma».

Un monstruo, en mi cabeza, era un artista al que no se lo podía separar de algún aspecto turbio de su biografía. (Puede que sirva también para los aspectos luminosos. Quizá haya monstruos buenos. Pero parece poco probable, o al menos muy poco frecuente.)

Los límites de la palabra «monstruo» se me hicieron evidentes al intercambiar mensajes un día con un amigo, historiador y crítico musical, sobre el problema de Michael Jackson. Él dijo (en un lenguaje de mensaje telegráfico que me pareció elegante):

> ahora mismo estoy intentando hacer el cálculo estético-moral con relación a la música de MJ. por ejemplo, está bien escuchar a los Jackson 5? oh, pero, en un sentido distinto, en aquello hubo también abuso y explotación infantil, y del propio Michael. y qué pasa con la época de «don't stop til you get enough» y «rock with you»? él no debía de estar haciendo nada entonces, no?o la mancha tiene efectos retroactivos? en la práctica imagino que será difícil resistirse al tirón de la música cuando la oigas estando por ahí. como pasa con las películas de Polanski. [2]

Esa imagen de la mancha se apoderó de mi cerebro de inmediato (era una imagen especialmente adecuada en el contexto de Michael Jackson y la antimancha blanqueada de su piel).

La palabra «monstruo» es como una maleta llena de rabia: la rabia que lleva a pronunciarla, la rabia con la que

la escucha ya sea un amigo o enemigo o el monstruo en cuestión. La mancha vuelve a ser otra cosa. La mancha es simplemente triste. Indeleblemente triste.

Nadie quiere que aparezca una mancha. La mancha ocurre.

Me acordé del mensaje de mi amigo crítico sobre Michael Jackson un par de semanas después, cuando, desayunando en una cafetería, empezó a sonar «I Want You Back», de los Jackson 5. Bailoteé un poco en mi taburete, no pude evitarlo. Era justo como él había dicho: costaba resistirse al tirón de la música flotando en el aire. Y, al mismo tiempo, había algo que estropeaba el momento. Mientras ensartaba plácidamente pastelitos de patata con el tenedor tenía, de algún modo, la sensación de que algo horrible estaba pasando.

Así es como funciona la mancha. La biografía añade un matiz a la canción, que a su vez la añade un matiz al instante luminoso de la cafetería. No lo decidimos nosotros ese matiz. No decidimos nosotros la mancha. Ya es demasiado tarde. Lo impregna todo. Nuestra forma de entender la obra ha adquirido una nueva tonalidad, nos guste o no.

La mácula de la obra es menos una decisión filosófica que una cuestión de pragmatismo, o de simple realidad. Por eso la mancha es una metáfora tan poderosa: es repentina, es permanente y sobre todo es inexorablemente real. La mancha es algo que simplemente aparece. La mancha no es una elección. La mancha no es una decisión que tomamos.

La indelebilidad no es voluntaria.

Cuando alguien dice que tenemos que separar la obra del artista lo que nos está pidiendo es que eliminemos la mancha. Que dejemos a la obra inmaculada. Pero no es así como funcionan las manchas.

Vemos caer el vaso al suelo; no decidimos si el vino se extenderá por la alfombra.

La mancha empieza con un acto, con un momento en el tiempo, pero luego viaja desde ese momento, como una bolsita de té sumergida en agua, impregnando la vida entera. Avanza y retrocede en el tiempo. El principio de retroactividad implica que, si has hecho algo muy idiota, se desprende de ello que siempre has sido un idiota. Esa fórmula que tan bien suena codifica lo que yo había vivido de cerca. Mi propia vida me había demostrado que un acontecimiento del presente podía rehacer el pasado, podía imbuir el pasado de una nueva verdad. Una mujer explica lo que le ha ocurrido, se revela un abuso y la mancha viaja retroactivamente, afectando y definiendo al perpetrador no solo en el momento del abuso, y no solo justo después del abuso, sino antes de que lo cometiera. Nuestro conocimiento del crimen afecta también a la persona que ha sido hasta entonces. El conocimiento es un viajero del tiempo, porque saber algo afecta a la imagen que tenemos de esa persona.

Extrañas reglas personales idiosincráticas emanan de ese conocimiento. A mí personalmente me cuesta menos ver las películas que hizo Polanski antes de violar a Samantha Gailey. Y, al mismo tiempo, Polanski, el pederasta y violador, se funde con Polanski, el muy dotado estudiante de cine polaco, *Wunderkind* y superviviente del Holocausto.

Cuando vemos *El cuchillo en el agua*, nos gustaría darle el poco dinero que tenemos a ese joven e inocente Polanski. ¿Cómo podemos ignorar al terrible y anciano criminal?, nos preguntamos. No podemos. No podemos ignorar siquiera nuestro conocimiento de lo que ha hecho. No podemos ignorar la mancha. Impregna la vida y la obra.

¿Llega la mancha al extremo de alcanzar al niño que se convertirá en el monstruo? ¿Y qué pasa con la propia experiencia del niño al que le hacen cosas? Como señaló mi amigo crítico, Michael Jackson, de pequeño, creció en un entorno de abusos. Ese abuso también viaja en el tiempo: viaja hacia delante. Lo llamamos causalidad. Ansiamos que haya una razón para los actos terribles de los hombres, y nos tranquiliza que la haya. Nos decimos a nosotros mismos que el crimen de Michael Jackson se deriva de su infancia de abusos, que el crimen de Polanski se deriva de haber sobrevivido al Holocausto y del macabro asesinato de su mujer, que el crimen de R. Kelly se deriva del (probable) abuso sexual que sufrió de pequeño. Así explicamos la monstruosidad.

De un modo u otro, lo que nos queda, nos guste o no, es la obra manchada. Lo ocurrido impregna todo lo que toca. (Y, al mismo tiempo, «I Want You Back» suena tan bien como siempre.) Ninguno de nosotros quiere saber las cosas que sabemos ahora de Michael Jackson. Todos queríamos seguir queriéndolo. Cuando el documental *Leaving Neverland* se emitió, nadie quería verlo, en realidad. Fue una tarea deprimente que nos impusimos. Creíamos que

debíamos escuchar a las víctimas y lo que les había ocurrido. (Pero ¿por qué vuelvo a utilizar la primera persona del plural? ¿Tal vez porque la vivimos como una responsabilidad compartida?)

Harta de monstruosidades y de manchas, me negué a ver el documental durante meses. Aun así, sabía lo que se decía en él: la información llegó a mí como lo hace ahora, a través de internet, lo que significa que más que consumirla, esa información me cayó encima, me entró por la piel a través de los poros, la aspiré como un vapor. La confirmación de que Jackson era un pederasta fue algo que me llegó, me gustara o no. Ahora lo sabía. ¿Quería saberlo?

El problema es que no tenemos ningún control sobre lo que sabemos de la vida de alguien. Es algo que nos llega. Vemos *Seinfeld* y, lo queramos o no, pensamos en la diatriba racista de Michael Richards.[3] Esa vía hacia el conocimiento empezó con la llegada de los medios de comunicación de masas, se desarrolló en el siglo pasado y ha fructificado en la actualidad. Ya no hay forma de escapar a la biografía. He visto un cambio enorme incluso durante mis años de vida. La biografía solía ser algo que buscabas, por lo que suspirabas, que perseguías activamente. Ahora te cae encima a todas horas.

Cuando yo era joven, no resultaba fácil conseguir información sobre los músicos y escritores cuyas obras me gustaban. Los discos y los libros aparecían ante nosotros

como si hubieran llegado después de atravesar a toda velocidad los confines más oscuros del espacio, sin ningún contexto.

Comprábamos los discos por las portadas. Perdíamos horas y horas en las tiendas de discos, mirando en las cubetas hasta que algo —una fuente tipográfica, una foto o lo que nos transmitía la portada— nos llamaba la atención. Un disco constituía un objeto inescrutable. Si no era digno de aparecer en *Rolling Stone* o *NME* entonces era casi imposible saber qué era exactamente lo que tenías en la mano.

La biografía era elusiva. Tengo un amigo que, de niño, a finales de los setenta y principios de los ochenta, iba siempre a la librería con la esperanza de que hubiera un nuevo libro de los Beatles. Pero nunca lo había.

Resultaba difícil incluso encontrar la propia obra artística. Tenías que ir en su busca. Sabías, de un modo vago e inquietante, que se estaba produciendo arte, pero no sabías muy bien dónde. Puede que en Nueva York o en otras ciudades fuera distinto, pero en Seattle —un páramo salobre— el conocimiento cultural se alcanzaba a tientas.

Determinados documentos informativos sobre la cuestión estaban imbuidos de un poder casi oculto.

Mis amigos me enviaban postales de cuadros que habían visto en museos lejanos, y que atesoraba y colgaba en mi tablón de anuncios.

En mi residencia de la universidad, tenía sobre la mesa una biografía de Diane Arbus, un libro que manejaba como un objeto fetiche. Arbus había sido una persona. Qué fuerte.

De adolescente, trabajé en el quiosco del distrito universitario de Seattle. Entre cliente y cliente hojeaba sin parar las revistas británicas *NME*, *Melody Maker* y *i-D*, buscando signos de vida (y de música) en otros sitios. De vez en cuando compraba un número y lo exprimía durante meses o años.

A mi profesor de historia del instituto le cogí prestado —vale, le robé— un ejemplar de *La Viena de fin de siglo*, una historia cultural de un tal Carl Schorske. Era otro objeto fetiche. Por aquel entonces no se podían ver imágenes artísticas en internet. Carl Schorske era como un dios para mí. Un historiador cultural. Parecía el mejor trabajo del mundo. Yo recorría con las yemas de los dedos las reproducciones de los cuadros de Klimt y Schiele, imágenes todavía no desgastadas por millones de clics.

Gran parte de lo que sabía sobre cine lo aprendí de mi lectura obsesiva del calendario en papel del cine Neptune. En cada uno de los días había un pequeño recuadro con una descripción de la película que se proyectaba; gracias a esa cuadrícula, con sus parrafitos apretados, supe de George Cukor, *Cabeza borradora*, Sam Peckinpah y *Soy curiosa (Amarillo)*. Todas las salas de proyección de todas las ciudades del país tenían esos carteles, como supe al llegar a la universidad. En los buenos hogares liberales, de Newtonville a Palo Alto, el calendario bicolor del cine de arte y ensayo de la zona estaba pegado con un imán a la nevera, con el papel fino de la programación agitándose a la menor brisa.

Ese tipo de documentos eran importantes para descubrir la mera existencia de las obras de arte, por no hablar de las

biografías de sus artífices.

Las cosas ya no son así. Ahora parece imposible desligar la obra de la biografía. Nadamos en biografía; estamos enfermos de biografía.

Es un *modus vivendi* para los artistas contemporáneos. Alguien como, por ejemplo, Harry Styles, debe ser capaz de rodearse de tanto misterio como pueda en medio de la avalancha de información que se ha compartido sobre él en la pasada década. De hecho, el misterio que lo rodea proviene de nuestro conocimiento del hecho asombroso de que hay una persona real, un alma, oculta en algún lugar en medio de toda esa información.

Ese alcance biográfico se extiende también a artistas anteriores. Mi amigo, el fan de los Beatles, podría saber ahora todo lo que quisiera sobre el grupo británico, desde lo más raro a lo más mundano. «¿Le interesa saber el lugar exacto en el que se celebró la boda del bisabuelo de John? Podemos proporcionárselo sin ningún problema.»

¿Mejora ese conocimiento el modo en que mi amigo experimenta la música que tanto ama?

Todo es asunto de todo el mundo. Hay un mercado para cualquier tipo de información, igual que (no por casualidad) hay un mercado para cualquier tipo de porno.

Y quizá yo venga a ti con mi propia clase de mancha: la mancha de ser un tipo determinado de feminista blanca de clase media. Puede que creas que mis soluciones serán las propias de una persona así. Puede que yo pensara lo mismo. Puede que yo creyera al principio que mis

descubrimientos reafirmarían los postulados del liberalismo. Puede que los dos nos llevemos una sorpresa.

La inevitabilidad de lo monstruoso es uno de los principales pasatiempos de internet, que va avanzando a su ritmo, a fuerza de biografía. Al fin y al cabo, internet se construye a partir de lo que revelamos de nosotros mismos y de lo que los demás revelan. La propia expresión «cultura de la cancelación» presupone el privilegio de la biografía: es una idea de «cultura» que parte del hecho de que lo sabemos todo de todo el mundo.

Vivimos en un momento biográfico, y si te fijas el tiempo suficiente en cualquiera, seguramente podrás encontrar al menos una manchita. Todas las personas con una biografía —es decir, todas las personas que están vivas— están canceladas o a punto de estarlo.

La mancha —extendiéndose, sigilosa, del color del vino tinto, inevitable— es el resultado de la biografía. La persona comete el crimen y es la obra la que acaba manchada. Con eso es con lo que nosotros, el público, tenemos que lidiar.

3

El fan

J. K. Rowling

Un lugar común de nuestro momento histórico es que vivimos en la era del fan. Con el auge de la biografía, a medida que su sombra, la llamada «cultura de la cancelación», gana terreno, la cultura fan también va a más. En el final acelerado de la era de la reproducción mecánica, el fan es un personaje tan menospreciado como ensalzado. La obra, diseñada para ser reproducida, necesita una amplia base de consumidores. El «yo» del público debe convertirse en un «nosotros» para que el mercado funcione. Como fans, somos cruciales, pero no especiales. No estamos nunca solos: formamos parte de una multitud. Nuestras lágrimas por los Beatles fueron siempre lágrimas colectivas.

Pese a que el fan es necesariamente parte de un organismo múltiple, él cree que la intensidad con la que vive su afición es única. Un espectador es alguien que consume una obra de arte, pero al que esa obra de arte no lo define. Un fan, en cambio, es un consumidor plus, un consumidor que va más allá, un consumidor que también está siendo consumido. Parte de su identidad la adquiere

gracias al arte, al mismo tiempo que el arte adquiere importancia gracias al fan. El arte acaba definiéndolo. Un fan desempeña un papel especial y se arroga un estatus especial. (Un estatus que los productores de cultura están encantados de apropiarse, distribuir, vender, monetizar.)

Es muy propio de nuestra época «flipar» con las cosas. «Me flipan las primeras novelas de Iris Murdoch.» «Me flipa el *brisket* de Phở Bắc.» «Me flipa este lápiz de ojos.»

En esa construcción, la obsesión cumple una función muy concreta: señalar nuestro estatus especial como la persona más capaz de apreciar ese objeto/obra/elemento en particular. Significa que soy una fan, una superfán, una fan intergaláctica, que ese algo que me gusta me define, que es mi personalidad, que soy yo, que yo soy ello. Lo que te gusta (es decir, lo que consumes; es decir, cómo participas del mercado) no es solo más importante que lo que eres, es que las dos cosas son una y la misma.

Ese uso es una versión desnaturalizada del verbo «flipar». No es el flipar de estar bajo los efectos de una droga. No es el flipar de verdad. Flipar de verdad es un tamborileo en la cabeza que no te abandona por más que lo intentes. Es un pozo al que te precipitas, sin esperanza de poder salir. Es una enfermedad que puede ser terminal.

El flipe, el verdadero flipe, no es lo que sientes por los *labradoodles* o los Doritos Cool Ranch o incluso algo tan estupendo como los poemas de Richard Siken. El verdadero flipe tiene tendones y tripas, y también consecuencias.

Ese nuevo uso quiere apropiarse de lo que está en juego en un verdadero flipe, y aplicarlo a algo consumido. ¡Es algo que, como la flipada entregada que soy, me ofende!

Sin embargo, que nos guste algo no hace, curiosamente, más probable que antepongamos la obra a la biografía. Cuando lo que te gusta se vuelve importante, se vuelve decisivo, se vuelve un flipe, la biografía de un artista adquiere aún más poder que antes. No solo has admirado, no solo has consumido esa obra de arte, sino que te has convertido en ella. Y por lo tanto tienes una relación nueva, más estrecha, con su artífice. Nosotros, los fans, creemos ser los aliados de los artistas. Así que la biografía no solo es omnipresente, sino que es, de hecho, importante. La mancha llega a tener un significado en nuestras vidas; nos sentimos… de una determinada forma con relación a la mancha. Nos sentimos heridos.

La importancia de nuestra relación con la biografía del artista se reafirma en todas partes y a todas horas. Su cualidad distintiva es la intimidad.

Lo que sabemos de los famosos hace que sintamos que los conocemos. Creemos que tenemos derecho a cierto acceso íntimo a ellos. Esa sensación, lo tengo observado, no ha hecho más que aumentar con el tiempo. Cada año que pasa desde que surgió internet estamos más inmersos en la vida de las figuras públicas.

La expresión «relación parasocial» es un término sociológico hasta hace poco escasamente conocido del que se habla cada vez con más frecuencia en internet, y la

extensión de su uso refleja el incremento del fenómeno que describe: la creencia de que tenemos un vínculo emocional real con los artistas cuya obra nos gusta.

Todos lo hemos experimentado. Es una sensación diferente a la de que simplemente te guste la obra de un artista: es la sensación de que conoces a ese artista personalmente, como un amigo y, es más, que esa persona también te conoce a ti. Estás inmerso en su biografía y, por una extraña lógica emocional irracional, crees que esa persona también está inmersa en la tuya. Es obvio que internet ha exacerbado esa sensación de vínculo, que es falsa pero que parece muy real; de hecho, podría decirse que esa sensación de vínculo es el principal producto de las redes sociales, la mercancía que venden y revenden.

Suena siniestro y un poco lo es. Ese implicarse tan a fondo en las biografías de los famosos puede ser divertido pero, como tantas otras cosas divertidas, no es necesariamente saludable. En un artículo de 2010 sobre la naturaleza de las relaciones parasociales, el sociólogo John Durham Peters reflexiona sobre el hecho de que el fenómeno surgiera en la era del periodismo electrónico. Los locutores de radio y televisión parecían dirigirse directamente a cada persona del público, lo que suponía una ruptura, desde el punto de vista histórico, respecto a formas anteriores de hablar en público, cuando un orador o un actor se dirigían a una multitud en masa. ¡Cómo no sentir que esos locutores te hablaban directamente a ti! Peters sentencia con una impasibilidad maravillosa: «La forma en la que nos sentimos interpelados por los locutores de radio y televisión es una medida de salud mental».[1] En

otras palabras: nuestros cerebros no están bien equipados para manejar la sensación de que nos hablen directamente, pese a que el orador se dirija, de hecho, a una multitud. Todo ello, combinado con nuestros amplios conocimientos de la biografía de los famosos —un conocimiento que respiramos tanto como adquirimos—, lleva a descomunales errores categóricos.

En la actualidad, existimos en una estructura en la que se nos define, en el contexto del capital, por nuestra condición de consumidores. Ese es el poder que se nos ha otorgado. Aturdidos, respondemos tomando decisiones sobre lo que nos gusta, y haciéndolas valer. Nos flipa una cosa, nos convertimos en superfans de otra. Actuamos como si nuestras preferencias importaran, porque ese es el trabajo que nos ha encomendado el tardocapitalismo. Y lo curioso es que nuestras elecciones y preferencias sí importan, porque algo tiene que hacerlo. Nuestras identidades se construyen a partir del material de derribo del consumo, pero aun así seguimos siendo personas sintientes. Sentimos cosas por personas que no nos conocen (y, como protagonistas de un terrible triángulo amoroso del tardocapitalismo, es probable que ellas sientan cosas por otras personas que no las conocen a ellas).

La idea de conectar con otros de forma incorpórea (la base de la economía de internet en general) ha sido un sueño de la tecnología desde sus primeros días. Según Peters, los pioneros de la radiodifusión estaban preocupados por cómo las transmisiones podrían viajar directamente de un cerebro a otro.

El ideal, para los primeros tecnólogos, era la telepatía: la transmisión etérea de pensamientos, la solución más elegante posible a la conexión humana a larga distancia (o a cualquier conexión humana). Que la distancia entre nosotros desapareciera, sin más.

El problema, en el caso de los medios electrónicos, o del arte, es que la información solo viaja en una dirección. Del emisor al receptor; del artista al público. La telepatía, la unión perfecta, es lo que perseguimos. El arte —a diferencia de la radiodifusión o de internet— se convierte en un sustituto significativo de esa unión. El artista se somete al rigor de la creación, lo que genera las condiciones para que el público consuma. El espectador deja de lado su propio ego, su propio yo, y participa del sueño creado por el artista. Hay ahí una verdadera relación, que se desarrolla sobre la página o el lienzo. Las relaciones parasociales, sin embargo, no funcionan así. Confunden al consumidor al generar la creencia de que existe una relación más allá del arte.

Todos deambulamos en un aturdimiento erróneo de telepatía fallida.

Eso puede beneficiar al creador (que vende más libros), pero sobre todo beneficia a los gigantes tecnológicos que monetizan esas relaciones y —en palabras de la psicóloga social y filósofa Shoshana Zuboff— usan tu información para comerciar en «mercados de futuros del comportamiento».[2] En ese sentido, todos los que participamos en las relaciones parasociales somos trabajadores que generamos dinero para otras personas.

Esa dinámica hace que la mancha sea más destructiva, porque cuanto más estrechamente unidos estemos al artista, cuanto más extraigamos nuestra identidad de él y de su arte, cuanto más desaparezca la distancia entre ese artista y nosotros, más probable será que perdamos una parte de nosotros cuando la mancha empiece a extenderse.

En las primeras dos décadas de este siglo, los libros de Harry Potter se apoderaron de la imaginación de los niños. Es una forma rápida de decir algo más poético, más difícil, más extraño. Los niños que alcanzaron la mayoría de edad en esos años (e incluso ahora) vieron su imaginación, sus sueños y su propio sentido de la identidad invadidos por Harry Potter.

Yo fui la madre de una de esas criaturas. Acompañé a mi hija a los lanzamientos a medianoche de los títulos de Harry Potter y asistí a convenciones de Harry Potter. (Es difícil imaginar un espectáculo más delicioso que ver los anodinos pasillos corporativos del centro de convenciones de Oregón invadidos de niños de once años revoloteando con sus capas y dando grititos.)

Mi hija devoraba los libros a medida que se publicaban, y luego los releía hasta que pasaban a formar parte de ella. Yo leía más despacio, y todavía más despacio le leí todos los libros en voz alta al pequeño de la familia. Así que leí el primer libro al mismo tiempo que leía, por decir algo, el quinto, y pude ver que Rowling había ido sembrando elementos de las tramas de los libros posteriores desde el

principio. Es algo que hace que el lector se sienta en un universo ordenado, en un lugar en el que, si prestas atención, todo tiene sentido. Es fácil entender el éxito de los libros entre los jóvenes lectores, sobre todo entre los adolescentes, que son personas que pueden estar empezando a sentir que el mundo no tiene ningún sentido.

También eran adictivos los dos sistemas de ordenar a la población que aparecían en los libros. Está primero la división entre muggles y magos, y luego la de los magos en casas. Todo el mundo ha sido elegido para algo. Todo el mundo tiene una identidad especial. Responde al mismo impulso que lleva a los adultos a someterse a cuestionarios de Myers-Briggs, el de la enorme fascinación por los parámetros de la propia individualidad. Una fascinación que se ve recompensada con la idea fantástica de pertenecer a una tribu imaginaria de personas (o magos) que se ciñen a esos mismos parámetros.

En otras palabras, los libros ofrecían una forma navegable de sentirse parte de algo, interesante quizá sobre todo para quienes no se sentían del todo parte del mundo real. Una descripción en la que encajan muchos preadolescentes, y especialmente muchos preadolescentes que empiezan a ser conscientes de su propia homosexualidad. El auge de Harry Potter se produjo en paralelo al crecimiento de la plataforma Tumblr, que a su vez se entrelazó con el surgimiento de un nuevo tipo de movimiento LGBTQ+... No dejaban de ser adolescentes que encontraban consuelo en una comunidad incorpórea, ya fuera en Hogwarts o en internet. No era del todo telepatía, pero era el sueño de la telepatía.

Leer ha sido siempre un acto de comunión unidireccional, pero estos adolescentes en concreto lo solucionaron respondiéndose unos a otros. Escribieron un sinfín de relatos de *fanfiction*, cantidades ingentes de ellos. Dibujaron sus propias ilustraciones de la obra de Rowling. Hicieron manualidades de temática harrypottiana con las que establecían un diálogo artístico con los libros. He llevado a mis hijos a conciertos de Harry and the Potters —la banda que creó el *wizard rock*, el «rock de los magos» o *wrock*— y a actuaciones en directo de Potter Puppet Pals, una serie *online* paródica basada en los libros.

Eran cosas todas ellas hechas un poco de broma, pero también desde la máxima seriedad. Recuerdo una actuación en particular de Harry and the Potters, una buena banda, de hecho, liderada por dos hermanos que cantaban la mayoría de sus canciones (muy divertidas, muy pegadizas, un poco punks) desde el punto de vista del propio Harry.

Aquella tarde de agosto yo estaba en la parte de atrás de la tribuna de un recinto de Olympia, Washington, pequeño y caluroso, y atestado de padres modernos con sus hijos. El público infantil estaba pletórico, cantando todas las canciones, prometiendo luchar contra los seguidores de Voldemort, alegre y acalorado en sus capas y sus largas bufandas de Hogwarts.

Mi mirada se cruzó con la del cantante en un momento dado. Le dirigí una sonrisa indulgente y cómplice, como diciendo: «Qué monos estos niños y lo mucho que les chifla Harry Potter». Él me devolvió la mirada, impasible: estaba totalmente entregado a la fantasía colectiva que se estaba

viviendo allí. No había nada «mono» en todo ello; era un asunto serio. Algo útil, real y poderoso estaba pasando allí, algo que estaba ayudando a aquellos chicos. (Uno de los hermanos acabó uniéndose a los Downtown Boys, una banda *hardcore*, comunista y *queer*, lo que tiene todo el sentido, en realidad: el mundo de Harry Potter siempre tuvo que ver, en muchos sentidos, con romper las reglas.)

La idea de pertenecer a un club —la idea de que te hubieran seleccionado— unía a esos niños y jóvenes con los lazos resplandecientes del vínculo. Estuvieron conectando unos con otros toda la noche, de una tribuna radiante a otra. Es algo por lo que hemos pasado todos, claro. Hacemos todo lo posible por practicar la telepatía, por estar a la altura del legado de Alexander Graham Bell. Pero para esos chicos —sobre todo para los chicos homosexuales — ser fan de Harry Potter era una forma de identificación intensificada que tenía lugar en un mundo imaginario cuya geografía era tan real —o más— que la del mundo en el que vivían.

En 2021, J. K. Rowling empezó a dar indicios de estar alineada con el movimiento, cada vez más extendido en el Reino Unido, de la «identidad de género». Rowling defendía que el género lo determinaban los órganos sexuales y que negar esa realidad ponía en peligro las vidas de mujeres y niñas. Rowling publicó un comunicado en su página web en el que mostraba su preocupación por el «lenguaje “inclusivo” que llama a las personas de sexo femenino “personas menstruantes” y “personas con

vulva"». Y decía: «Quiero que las mujeres trans estén a salvo. Al mismo tiempo, no quiero que quienes han nacido chicas y mujeres lo estén menos. Cuando se abren las puertas de los baños y los vestuarios a cualquier hombre que cree o siente que es una mujer —y, como he dicho, los certificados de confirmación de género podrían concederse ahora a cualquiera, sin necesidad de una intervención quirúrgica o de hormonas— se abre la puerta a todos los hombres que quieran entrar dentro».[3]

La reacción en internet fue furibunda. Muchos de los que habían sido niños Potter eran trans y estaban, con razón, indignados. Pero bajo la indignación había una profunda tristeza; la tristeza de que algo que les era muy querido hubiera quedado manchado. La fábula de Rowling sobre un lugar en el que la diferencia era bienvenida al final no los incluía a ellos.

Si eres una persona trans o quieres a una persona trans o simplemente no estás de acuerdo con la forma de expresarse de Rowling, ¿qué haces con esa parte de tu infancia que ha quedado entrelazada con Harry Potter? Esos niños habían sido parte de un fenómeno de *marketing* de masas: al fin y al cabo, ¿acaso eran los libros de Harry Potter mejores que, por ejemplo, las novelas de brujas de Eva Ibbotson? Esos niños se habían echado en brazos de un sueño propulsado por internet y por el poder de integración del capitalismo. La buena noticia era que aquel era un sueño de amor. De eso iban, al fin y al cabo, los libros de Harry Potter: de soñar con un lugar donde a los que no

eran como los demás se los aceptaba y donde el amor vencía al mal.

Algunos de esos niños se convirtieron en adultos a los que se les arrebató el paisaje de sus sueños. ¿Perdieron un paisaje imaginario en el que había transcurrido una parte importante de su infancia? Me estoy imaginando la ladera de una colina, excavada a cielo abierto.

También me pregunté por la vergüenza. El miedo a que hagan que te avergüences acecha en los confines de toda vida de internet. ¿Qué papel desempeña la vergüenza en esa dinámica entre el fan y el artista caído en desgracia? Una cosa es la vergüenza, el nombre, y otra avergonzar, el verbo. En un caso, es algo que siento en mi interior; en el otro, es algo que puedo hacer que sientan los demás. Cuando nos gusta un artista y nos identificamos con esa persona, ¿sentimos vergüenza ajena cuando aparece la mancha? ¿O intentamos con todas nuestras fuerzas que esa persona se avergüence de lo que hace, y nos apartamos de ella de un modo más definitivo, para evitar cualquier posibilidad de identificación? Puede que la vergüenza sea la máxima expresión de la relación parasocial. Nuestras emociones, al fundirse con las de los artistas que nos gustan, nos hacen vulnerables de maneras enteramente nuevas en la era de internet. No es de extrañar que no sepamos cómo comportarnos en ese nuevo paisaje, ni qué sentir.

4

La crítica

Cuando tenía doce años, mi profesora de lengua era alguien a quien llamaremos señora Smith. La señora Smith era dueña de una americana de *tweed*, un halo de cabello castaño permanentado muy chic y un montón de opiniones ácidas. Parecía alguien de quien creerías que pudiera esnifar tiza. Sostenía no leer nunca libros superventas. Entonces no era consciente de ello, pero la señora Smith fue la primera mujer intelectual que conocí, y pasaría mucho tiempo antes de que conociera a otra.

Creo que tal vez fue la señora Smith quien me convirtió en ese extraño animal que es el crítico profesional. En parte por lo mucho que me fascinaban sus opiniones, brillantes y firmes, lanzadas descuidadamente ante nosotros, sus despreciables alumnos de séptimo, pero también por algo que me dijo un día después de clase. Reclinándose en la silla de su escritorio, en un tono en absoluto amable, sino más bien fruto de una fina observación, me dijo: «Claire, tú piensas en una situación o una persona o un libro con todas tus fuerzas y sigues pensando en eso y no paras hasta que le encuentras algo

malo. Puede que sea algo que te resulte difícil con el tiempo».

Eso se lo dijo a una mocosa pálida de doce años vestida con unos pantalones amarillos de la marca Dickies y una camiseta de béisbol. Estoy convencida de que me la quedé mirando sin palabras desde debajo de mi enorme mata de pelo enmarañado y despeinado. Pero nunca olvidé lo que dijo. ¿Vio algo verdadero en mí, ya entonces, algo implacablemente crítico, o me convirtió en crítica con esas palabras, maldiciéndome como un hada malvada?

Así es como la memorialista y ensayista Vivian Gornick describe su propia e implacable capacidad crítica: «Mi voz, que siempre emite un juicio, que tampoco deja nunca de señalar el defecto, la ausencia, lo incompleto». [1]

Esa es la voz que yo acabaría teniendo con los años. Pero no es exactamente la voz de la autoridad. Es solo un caudal incesante de juicios, que forman un todo con la subjetividad.

El aspecto emocional del consumo del arte parecía cada vez más importante.

Empezaba a ser consciente de que no iba a resolver el problema de los hombres monstruosos a fuerza de pensar. De hecho, empezaba a preguntarme si no se resolvería mejor a fuerza de sentir. No recurriendo a la autoridad, sino a mis propias respuestas subjetivas. Necesitaba ser

más como esos niños del concierto de Harry and the Potters y entregarme de lleno a la experiencia.

Esa tensión entre la autoridad y la subjetividad ha marcado toda mi vida como crítica —que es como decir toda mi vida—, tal como la señora Smith observó con tanto acierto (si bien de forma más bien inapropiada).

A los veintitantos, empecé a trabajar como crítica de cine para el periódico alternativo de la ciudad. Para una mujer joven, suponía todo un logro. Mis compañeros de trabajo no *eran* los demás empleados del periódico para el que escribía, sino los críticos de cine del resto de los periódicos de Seattle. Nos veíamos casi todas las tardes entre semana, en una pequeña sala de proyecciones tapizada de terciopelo rojo escondida bajo las oficinas de la ópera de Seattle. Se accedía por una puerta que flotaba en el lateral escarpado de un edificio de aspecto anodino; bajabas hasta allí por una escalera metálica que enrejillaba la pared como unos aparatos para los dientes. De una fábrica de dulces cercana llegaba un aroma a caramelo de azúcar y mantequilla de la abuela; era un olor de otra época, e ir a ver una película se estaba convirtiendo en una actividad de otra época. El cine parecía estar llegando a su fin en ese momento preciso. Éramos una camarilla secreta que practicaba un ritual moribundo.

En la sala de proyecciones, los asientos centrales de la primera fila eran para los dos periódicos diarios, a los que daban forma humana dos hombres blancos de rostro imperturbable. Los seres inferiores que acudíamos en

nombre de publicaciones de menor difusión nos sentábamos repartidos a partir de esa fila. Todos los hombres, sin excepción, se sentaban exactamente igual: arrellanados en el asiento con la cabeza apoyada en la mano, como si el hastío les impidiera mantener erguidas las respectivas cabezas barbudas. Permanecían en esa posición durante toda la duración de la película. Una película muy divertida quizá les provocara un escalofrío diminuto e involuntario, pero no una sonrisa. Una película especialmente terrorífica hacía que abrieran los ojos más de lo habitual y que estuvieran muy quietos, para demostrar que a ellos no les asustaba nada. Yo me sentaba hacia el fondo, y siempre estaba comiendo algo y partiéndome de risa y tapándome los ojos en las partes que daban miedo. Se suponía que yo era un árbitro cultural, y lo sabía, pero se me olvidaba y acababa siendo público.

Intentaba estar quieta y concentrarme en recordar que tenía que garabatear mis impresiones. Eso era antes de internet; escribía mis críticas con la información con la que salía del cine. El caso es que necesitaba chutarme bastante café para hacer mi trabajo. Aunque el mío era casi la definición de manual del trabajo soñado, a veces me cansaba de las películas, a decir verdad. Me dormía. La vida de la crítica de cine no era para mí. Mis compañeros críticos decían cosas como: «Si pasas aquí el tiempo suficiente, verás pasar toda tu vida ante tus ojos». Yo me preguntaba dónde estaba la gracia de sentarse en la oscuridad y esperar a la vida. Por qué no salir y, en fin, vivirla. Y dejar de lado los intermediarios. Me harté de que mis días estuvieran llenos de noche. Pero entonces pasaba

algo, y una película me daba algo que no era vida exactamente, sino la vida con bombillas suplementarias encendidas.

En cualquier caso, nunca fui capaz de sobreponerme a la sensación de que yo era una espectadora más, y no una profesional.

Yo era joven, lo bastante joven como para salir a trompicones de la oscura sala encaramada a unos tacones de purpurina con plataforma, para subsistir a base de palomitas y para preocuparme por lo que pudieran pensar los chicos. Seattle, por aquel entonces, seguía siendo un coto masculino. Estábamos a mediados de los noventa y la ciudad estaba pegando el estirón, como un adolescente torpe al que le hubiera llegado la fama de repente. Aun así, seguía siendo la misma ciudad en la que había crecido, una ciudad en la que los chicos hacían cosas y las chicas miraban. Yo tenía la vaga intuición de que mi autoridad se veía socavada por mi femineidad. Y quizá fuera cierto. O quizá mi autoridad se veía socavada por la obstinada sensación que me invadía de seguir siendo una espectadora.

El problema de la autoridad era algo que me angustiaba. ¿Qué se suponía que debía decirles a los lectores? ¿Lo que tenían que pensar? ¿Cómo narices iba a saber yo lo que tenían que pensar? ¿Y por qué tendrían que escucharme a mí? Yo era alguien que había visto muchas películas, sin duda. Había cursado un par de asignaturas de teoría del cine en la universidad, porque parecía que era lo que tocaba hacer si vestías de negro tanto como yo. Pero me habían contratado por mi forma de escribir. Yo sabía

escribir bien, y por eso me habían dado ese trabajo de ensueño. Pero ¿desde cuándo eso hacía que estuviera capacitada para opinar? ¿Cuál era mi trabajo exactamente?

Me hice todas esas preguntas en voz alta mientras engullía un *teriyaki* barato para llevar junto a otro crítico cinematográfico más mayor que yo que me dio unas palmaditas un poco impertinentes en la espalda, me dijo que yo era un diamante en bruto y me dio un ejemplar de *Grandes directores del cine norteamericano*, de Andrew Sarris. ¡La ilusión que me hizo recibir ese libro! Seguro que con él podría estudiar cómo tener autoridad.

Grandes directores del cine norteamericano no es un libro para ser leído de principio a fin, precisamente, y me pareció que se resistía a mis intentos de lograrlo. Acabé poniéndolo junto a la bañera, donde al final fui capaz de pulírmelo en una serie de lúgubres y húmedos forcejeos. Sarris es la persona que adaptó el término francés *auteur* a la cinematografía estadounidense. El libro de Sarris dio a conocer la teoría autoral a los aficionados del cine en 1968, lo que dio pie a la idea de que una película tenía un creador —el director— que podía y debía ser venerado.

La cuestión es que no fui capaz de encontrar una teoría verdaderamente operativa en las páginas del libro. Lo que yo buscaba era la teoría y su hermana gemela, la práctica, más formal y útil. Quería algo que me dijera cómo proceder, desde el punto de vista de la crítica. Lo hice todo menos poner el libro boca abajo y sacudir las páginas, pero no me proporcionó ninguna estrategia que me fuera de ayuda. Me esforcé al máximo en intentar entender esa teoría y cómo podría aplicarse a las películas que estaba

viendo, que eran sobre todo copias del cine de Tarantino con persecuciones de coches, chicas con pintalabios marrón mate y golpes de pistola. (Escogí un muy mal momento para ser crítica de cine: parecía que a mediados de los noventa en todas las películas que se estrenaban tenía que haber una pelea que acababa a golpes de pistola. Si mirabas una comedia romántica: ¡golpes de pistola! Un musical: ¡golpes de pistola!)

Rodeada de críticos masculinos y viendo películas hechas sobre todo por hombres, con el cerebro atiborrado de teoría autoral (que en realidad no tiene nada de teoría), sentía que mi trabajo estaba al servicio de los grandes hombres. El autor o director sabía algo que yo no sabía; mi trabajo consistía en interpretar correctamente ese significado y luego explicárselo al público, y explicarle también por qué era importante.

(Eso en el caso de las películas de arte y ensayo. De las películas de Hollywood se suponía que debía burlarme, aunque los críticos serios se permitían, e incluso se enorgullecían, de ocasionales arranques de entusiasmo contrarios a la lógica hacia alguna perla del gusto del público. «¡*Tin Cup* es la película de la década!» El truco consistía en mencionar o a Howard Hawks o a Douglas Sirk.)

En fin. Así es como funcionaba la crítica. No era solo que tú, como crítico, despacharas opiniones. Eras también una especie de sacerdote, que canalizaba y traducía la palabra y la obra del hombre-autor.

Una vez me gustó una película de Julie Dash y un crítico dijo con sorna: «Así que eso es lo que te ha gustado». Que me la habían colado, venía a decir. La crítica partía siempre de la sospecha. Al menos hasta donde yo sabía ver.

El amor, el odio, los sentimientos... no era partir de eso con lo que se construía la crítica, según la practicaban los demás críticos. Lo que ellos buscaban era la autoridad. Yo también iba a tientas buscándola, pero se me escapaba.

Como sustituto de la autoridad, me impuse una estructura para mis críticas: ¿qué objetivo persigue la película?, ¿lo alcanza?, ¿es un objetivo que de entrada vale la pena? Esa estructura crítica llevaba tiempo existiendo. Ya en 1819 el poeta italiano Alessandro Manzoni articuló el problema del crítico en el prefacio a su tragedia en verso *El conde de Carmagnola*: «Toda obra de arte le proporciona al lector los elementos necesarios para juzgarla. En mi opinión, esos elementos son: la intención del autor, si esa intención era razonable y si el autor ha logrado lo que pretendía». [2]

Esa trinidad de preguntas, un sólido y aparentemente eterno taburete de tres patas, es una estructura útil para llevar a cabo una crítica. Pero ¿de verdad nos acerca a la verdad objetiva sobre una obra? Las tres preguntas tratan de dividir en partes el proceso de determinar si una obra de arte vale la pena o no. Nuestra respuesta típicamente desordenada y emocional a la obra de arte —recuérdese el modo en que yo me retorcía en el asiento del cine— se somete así a un proceso formulaico para determinar su

calidad, para que podamos proclamarla con autoridad y confianza.

Pero incluso armada con mis Tres Preguntas Útiles, me costaba pronunciarme y emitir un juicio. Los otros críticos parecían estar pronunciándose todo el rato. Esto era lo mejor, aquello era lo peor. Esto valía la pena, aquello no. ¿Eso es lo que te ha gustado?

Yo no era capaz de armarme de tanta seguridad. Pensaba que era porque sencillamente lo estaba haciendo mal. Me sentía atrapada en mi propia subjetividad, incapaz de ascender a alturas empíricas de autoridad crítica. Sabía que yo era diferente del resto de los críticos, y pensaba que esa diferencia era algo que debía esconder. Mi subjetividad parecía incontestable, y al mismo tiempo me avergonzaba. No era capaz de superarla, ni de negarla, ni de fingir que no existía. Sin darme cuenta, ponía en primer término el «yo» en mis críticas, minando mi autoridad incluso cuando estaba haciéndola valer: lo que ese «yo» decía era que aquella no era más que la opinión de una persona.

(Cuando empecé a escribir críticas para *The New York Times*, el muy distinguido redactor jefe de *Book Review* me dijo que no podía utilizar tacos y que además estaba totalmente desaconsejado el uso del «yo». Estaba deseoso de ver cómo me las apañaba; seguramente no demasiado bien, venía a decir su tono.)

No supe verlo en aquel momento, pero ese «yo» era un intento de responder de una forma auténtica, puede que incluso sincera, a la obra. Un deseo de reflejar en la página

las emociones que me provocaba la obra, desde el convencimiento de que mis emociones y mi experiencia no son las tuyas, y las tuyas no son las mías.

De hecho, estaba llegando a ese «yo» a través de una tradición crítica, aunque me sentía como su deleznable hija bastarda. La crítica que a mí más me gustaba como lectora era implacable y orgullosamente subjetiva. Leía desde niña textos de crítica de forma compulsiva, en busca de ese pequeño escalofrío de reconocimiento que se producía cuando el crítico describía algo que yo había sentido. De preadolescente, mi crítica favorita era Pauline Kael, alguien que cogía el material que yo consumía y me hacía ser consciente de qué había visto.

Cuando un personaje en una novela o incluso en unas memorias piensa como yo, se comporta como yo o actúa como yo, no me detengo en ello, no me sorprende. Sigo con la lectura y no le doy más vueltas: la historia lo es todo. Pero cuando un crítico hace lo mismo, cuando articula mis propios sentimientos o respuestas, siempre me sacude, me emociona y me conmueve. Probablemente porque el crítico y el lector comparten la misma experiencia. Ven (vemos) la misma película, leen (leemos) el mismo libro. Compartimos el mismo marco de referencia y el mismo paisaje. Ese conocimiento de la experiencia compartida ha hecho que leer textos críticos haya sido siempre para mí un acto íntimo. Un desconocido total y yo hemos visto o leído la misma obra —en mi caso, por lo general más consumida por la emoción que por la reflexión—, y luego tengo la

suerte de que ese desconocido me explique lo que he sentido. Hay en ello un verdadero placer; un consuelo, incluso.

Ese placer, uno de mis más hondos placeres como lectora, bebe de la escritura subjetiva. La intimidad, el entusiasmo, no se produce cuando un crítico actúa como árbitro o como juez. Michiko Kakutani, por ejemplo, no ha mitigado nunca mi particular soledad, ni por un milímetro. Hay otros placeres, más deportivos, en ese tipo de crítica que gira en torno al juicio, y que a menudo se describe con el lenguaje de la acción. El crítico que actúa como un árbitro «hace» cosas: tumba a un escritor muy querido; eleva a los altares a un desconocido. Como lectora de ese tipo de crítica, me limito a observar lo que ocurre. Como he dicho, es un deporte. Pero no consigue incluirme, tener algo en común conmigo, conectarme con mis propias respuestas y sentimientos.

Yo no lo sabía cuando era una joven crítica, pero lo sé ahora: mi subjetividad es el componente crucial de mi experiencia como crítica, y lo mejor que puedo hacer es simplemente reconocer ese hecho. Fue algo que me costó aprender, como mujer joven rodeada de hombres que veían de un modo distinto cuál era su papel. De hecho, ellos nunca tuvieron que cuestionarse su subjetividad, porque, por supuesto, se veía como el punto de vista universal, por defecto, y a menudo como un punto de vista distinto al del propio autor. De ahí que fueran capaces de pronunciarse de un modo que, contemplado de cerca, tiene algo de demencial. «Definitiva», «excelente», «la mejor de la década»... Es de locos hablar así.

He dicho antes, en este mismo libro, que *Annie Hall* es la mejor comedia del siglo XX, y lo he hecho para burlarme de la idea de autoridad crítica y de objetividad. En realidad no creo que esas cosas puedan saberse.

A todos nos limita nuestra perspectiva.

La crítica acreditada cree en el mito de la respuesta objetiva, en una respuesta totalmente libre de sentimientos, emociones y subjetividad. Una respuesta libre, de hecho, de cualquier tipo de perspectiva personal. Para el crítico masculino, no hay necesidad de cuestionarse esa respuesta, porque lo que está viendo es obra de alguien como él. La obra de arte pasa de un tipo de artista (esto es, masculino) al mismo tipo de espectador (también masculino). El artista tiene a un público ideal; el público tiene a un artista ideal; los demás nos quedamos fuera de esa díada. No se nos excluye, pero no somos parte de la dinámica.

Por supuesto, podemos hacer lo mismo: podemos crear una obra de arte en torno a nuestras propias experiencias, y dejar fuera a los hombres que han estado en el centro de todo durante tanto tiempo. Y, aun así, ellos seguirían sin entender que su punto de vista no es el principal, que es uno de tantos.

Lo pensé en 2018, cuando se desató un alboroto por las declaraciones del responsable del departamento de comedia de la BBC, Shane Allen. (Me encanta que la cadena británica tenga un responsable de comedia, una especie de zar de las risas.) «Si te pones a montar un

equipo ahora, no van a ser seis tíos blancos salidos de Oxford y Cambridge —dijo Allen refiriéndose a los Monty Python—. Sino un grupo diverso de personas que sean un reflejo del mundo actual.»[3] Terry Gilliam, de los Monty Python, respondió con vehemencia: «No quiero seguir siendo un hombre blanco, no quiero que me culpen por todo lo malo del mundo: le diré al mundo a partir de ahora que soy una lesbiana negra».[4] John Cleese acusó a Allen de «ingeniería social».[5] Pero, desde luego, lo que sí es ingeniería social es darle a un grupo de hombres blancos de clase alta todas las oportunidades durante años. A ver, que yo prefiero mil veces a los Monty Python antes que a Hannah Gadsby, pero lo que quiero decir es que ninguno de sus miembros tiene el ancho de banda necesario para contemplar siquiera la idea de que el punto de vista de una mujer o de una persona de color pueda ser tan «normal» como el suyo, igual de central. Parecen ser incapaces de entender que el suyo no es el punto de vista universal y que su forma de trabajar el humor ha dejado a otras personas fuera. Esa exclusión no es necesariamente un problema para mí, es solo un hecho. Habiendo sido ellos quienes han dejado fuera a otros durante toda su vida, no deberían utilizar sus propios (y absurdos) sentimientos de exclusión a modo de crítica de la obra de personas con un aspecto distinto al suyo.

La artista femenina —la mujer— ansía verse como alguien que tiene algo que decir en ese ámbito. Ansía tener referentes. Lo mismo puede decirse de los artistas negros y los homosexuales. Los Monty Python no se han pasado años buscando un rostro parecido al suyo. Así me sentía yo de

niña. Me moría de ganas de saber más sobre mujeres reales que hubiesen hecho cosas. Todas las niñas de los setenta conocen esa sensación, la de recorrer con la mano los lomos de las biografías de la biblioteca de la escuela buscando cualquier título, el que fuera, sobre una mujer, y leyendo al final sobre... ¿Clara Barton? Vale, Clara Barton. Si eso es todo lo que hay...

Una amiga negra se levantó hace poco de la mesa en medio de una conversación sobre artistas monstruosos. «¿A mí qué más me da? —dijo sin más—. Cuando yo era niña, no leí jamás nada sobre mí misma. No me vi nunca a mí misma. Durante toda mi infancia no hicieron más que pedirme que leyera libros en los que no había personas negras.» Eso no es tener un sesgo: es entender que se la ha excluido de la conversación; es ser consciente de que la obra no es para ella ni la ha escrito alguien como ella.

Los críticos chapados a la antigua, igual que los Monty Python, no tienen la sensación de pertenecer a un grupo porque nunca se los ha excluido de nada. No creen que sus sesgos sean un problema; de hecho, ni siquiera creen tenerlos.

Hay un ejemplo perfecto de ello en una acotación del (francamente inquietante) libro de Richard Schickel *Woody Allen por sí mismo,* de 2003. Schickel no se refiere en ningún momento a la posibilidad de que la reacción de una mujer a la obra de Allen pueda ser diferente a la de un hombre. La posibilidad de que la respuesta femenina pueda ser importante —pueda ser, Dios nos libre, la principal— es algo que ni se plantea. En un momento dado, Schickel menciona la enorme tolerancia de los de su generación,

una generación que «puede simpatizar con, por ejemplo, el feminismo».[6] Ese convertir el feminismo en algo ajeno demuestra a la perfección la total incapacidad del árbitro para entender que su punto de vista depende de su propia y extremadamente limitada subjetividad. No se le ocurrirá jamás que ese punto de vista pueda no ser, ahora o en algún momento, el principal. Ni siquiera se ha parado a pensar que su punto de vista podría ser una fina porción del pastel, y no el pastel entero.

Así es como la subjetividad proclama su propia objetividad.

Hay una falsedad esencial en la perspectiva de Schickel, por el mero hecho de no contemplar la posibilidad de su propia falsedad.

Es mejor ser consciente de quién eres, de dónde vienes y de todo lo que aportas a una obra de arte. Es mejor reconocer que respondes a ella en función de quién eres y cómo te sientes.

No hay más que ver la obra del crítico musical Greg Tate, que escribía desde el centro de su propia experiencia, desde su punto de vista de hombre negro y de pensador impregnado de la historia y la cultura negras, y que al hacerlo contribuyó a elevar no solo sus propios textos críticos, sino también al hiphop como género artístico.

«¿Qué sentimientos tienes que no estén vinculados a la historia?» Es una pregunta que planteó el ya fallecido escritor Randall Kenan en 2019, en una charla en la Universidad de Misisipi, y es una pregunta en la que pienso

a todas horas.[7] Nuestros sentimientos parecen —así los sentimos— soberanos, pero están anclados a nuestro momento y nuestra circunstancia, y a los momentos y circunstancias anteriores a ellos. Bien podría añadir: ¿qué respuesta, que opinión, qué crítica tienes que no esté vinculada con la historia? Estamos sujetos a las fuerzas de la historia y a la biografía que vivimos en las condiciones de esa historia. Nos creemos sujetos ahistóricos, pero no lo somos.

Eso también es válido para los Monty Python, y para Richard Schickel. Decir que los hombres blancos heterosexuales no deben ser escuchados es una perspectiva exasperantemente limitada; igual que es una perspectiva exasperantemente limitada que esos hombres blancos se salten la parte en la que descubren que sus sentimientos también están vinculados a la historia.

¿Recuerdas a ese crítico que me dijo, en una cena, que yo debía juzgar *Manhattan* por sus valores artísticos? La idea de que su experiencia pudiera estar determinando su respuesta ni se le ocurrió. Eso me lo dejó a mí, a la mujer que antes había sido una niña. Su propia subjetividad era del todo invisible para él; un fantasma en la máquina crítica.

Con todo esto lo que quiero decir es que en este asunto —el asunto de qué hacer con el arte de los hombres monstruosos— no soy una observadora imparcial. No estoy al margen de la historia. Me han perseguido, de adolescente, hombres mayores. Han abusado de mí. Me

han agredido por la calle. Me han manoseado. Me han coaccionado. He escapado de intentos de violación. No lo estoy diciendo porque me haga especial. Lo estoy diciendo porque me hace igual que el resto. Por eso, como muchas o la mayoría de las mujeres, yo me juego algo en esta guerra en particular. Cuando pregunto qué hacer con el arte de los hombres monstruosos, no solo estoy simpatizando con sus víctimas. Yo he estado en su situación, o en una similar. Esas cosas también me las han hecho a mí y puedo recordarlas. No llego a esa pregunta con indiferencia o desde una perspectiva desapasionada. Llego como simpatizante de quienes acusan. Soy quien acusa. Y, aun así, sigo queriendo consumir ese arte. Porque, por encima de todo, soy un ser humano. Y no quiero perderme nada. ¿Por qué debería querer hacerlo? ¿Por qué debería privarme de *Chinatown* o *El dormilón*? Esa tensión entre lo que he vivido como mujer y querer experimentar la libertad, la belleza, la grandeza y la extrañeza del arte en mayúsculas es el meollo de la cuestión. No es una duda filosófica: es una duda emocional.

La objetividad, según Donna Haraway, es «una mirada victoriosa desde ninguna parte», es «una ilusión, un truco de Dios».[8]

Si la objetividad es un truco de Dios, entonces quizá podamos pensar en la subjetividad como en un truco humano. Nuestro trabajo es ser humanos, no dioses.

Tu experiencia estética puede ser, de hecho, lo contrario a desinteresada; podría ser profunda y emocionalmente

interesada. Mi respuesta es diferente a la tuya. En mi boda no sonó R. Kelly, pero puede que en la tuya sí. Tal vez quieras revisitar ese recuerdo. En mí no dejó huella la excelencia negra encarnada por el doctor Huxtable, pero puede que en ti sí. Quizá necesites esa imagen.

La experiencia estética está vinculada a la nostalgia y la memoria, que es lo mismo que decir a la experiencia subjetiva. La experiencia vivida expande e ilumina el arte que consumimos. Quizá no es ideal, pero es así. Hanif Abdurraqib, brillante poeta y crítico, aboga (en un artículo sobre Kanye West) por separar nuestros recuerdos personales de los artistas que parecen definirlos: «Creo que la responsabilidad política del fan es plantarle cara a ese recuerdo, plantarle cara al deseo de nostalgia y, al hacerlo, plantarle cara a la banda sonora asociada a esa nostalgia».[9] Abdurraqib defiende que lo mejor es olvidar, desprenderse de ese recuerdo en tonos sepia que busca conservarlo todo así, estático, en su sitio. Tal vez esa sea, como dice Abdurraqib, una responsabilidad política, pero no es necesariamente una responsabilidad que seamos capaces de asumir en el momento en que la voz de Michael Jackson aparece surcando el aire.

La nostalgia, la experiencia personal… todo tiene un papel a la hora de contraponer la maldad del acto cometido con la grandeza de la obra. La grandeza no es algo que la autoridad acuerde, sin más: como hemos visto, esa autoridad demasiado a menudo trabaja en contra de los intereses o de las experiencias o sencillamente de los gustos estéticos de demasiadas personas. Lo que hace que hablemos de grandeza en el arte depende de quiénes

somos y de lo que hemos vivido. Depende de nuestros sentimientos.

Es muy fácil, en ese ejercicio de contraposición, olvidarnos del amor. El amor es una voz callada frente a la llamada a gritos de la (incluso merecida) humillación pública. El pensamiento crítico debe hincar la rodilla frente al amor por la obra: si algo nos conmueve, seamos quien seamos, debemos concederle a ese algo al menos un cierto grado de lealtad.

Siempre que doy una charla en una facultad o universidad sobre algo de todo esto, me preguntan lo mismo, una y otra vez, con acalorada urgencia: «¿Puedo seguir escuchando a David Bowie?». Bowie fue importante para mí en mis años de adolescente rarita. David Bowie era el santo patrón de los adolescentes raritos. Escuché *Hunky Dory* todos los días del curso en el que cumplí dieciséis años —parecía mantener a raya la inexplicablemente clamorosa soledad— y mi hija hizo lo mismo. Había algo territorial en lo que adolescentes como yo sentíamos hacia él: Bowie era nuestro. Su mera existencia era la prueba de que había alienígenas entre nosotros, así que, cuando nos sentíamos diferentes a los demás, podíamos consolarnos con la idea de que pertenecíamos a una raza secreta, nuestra verdadera familia.

Cuando Bowie murió, yo no sabía cómo expresar lo que su muerte significaba para mí ni hasta qué punto lo había querido. Pensé en escribir un texto, pero un artículo colgado en internet no parecía suficiente para lo que yo

sentía. Publiqué un pareado de su canción «Five Years» («*Your face, your race, the way that you talk / I kiss you, you're beautiful, I want you to talk*») y durante varios días me noté más triste de lo que tenía derecho a estar. [10]

Luego, en las semanas posteriores a la muerte de Bowie, empezaron a circular noticias. La grupi Lori Mattix había explicado en una entrevista, a finales de 2015, que había perdido la virginidad con Bowie a los quince años. El artículo volvió a difundirse tras la muerte del músico. Mattix no le escatimó a Bowie su virginidad; de hecho, hablaba del incidente en términos entusiastas: «Yo era una chica inocente, pero fue todo tan bonito. Recuerdo que él parecía Dios y que me tomó sobre una mesa. ¿Quién no querría perder su virginidad con David Bowie?» («Recuerdo que él parecía Dios» parece un verso de David Bowie). [11] La creí, y me dejó sintiéndome horrorizada y triste. Vale, Led Zeppelin, Mötley Crüe y Aerosmith, vosotros sí, tiraos a adolescentes. Todos ellos lo hicieron, de un modo tan agotadoramente parecido que al final ni los he incluido en este libro. Pero no nuestro Bowie.

¿Pueden escuchar a David Bowie? Esa es la pregunta muy, muy concreta que los estudiantes se hacen. Es una pregunta urgente. Necesitan a Bowie. Los jóvenes no se enfrentan a la nostalgia. Se enfrentan a sus sentimientos candentes.

Para los adolescentes, la música es una especie de repositorio de sentimientos, un lugar en el que habitan las emociones, un depósito. Por eso la traición de un músico es aún más dolorosa: es como si te traicionara tu propio yo interior.

En cierto sentido este es un libro sobre corazones rotos, y nadie sabe más de eso que un adolescente.

En 2015, un grupo musical llamado PWR BTTM pareció surgir de la nada. Tenían un sonido estridente y alegre. Una de sus canciones, «West Texas», una melodía dulcemente bulliciosa, estuvo sonando una y otra vez a todo volumen en mi Prius mientras iba de un lado a otro haciendo mis recados de madre de familia.

PWR BTTM estaba formado solo por dos personas, un hombre (que ahora se identifica como no binario) y una mujer trans. Ambos se presentaban abiertamente como *queer*. De hecho, decían tocar *queercore* y, como consecuencia, empezaron a tener una multitud de fanáticos seguidores entre los adolescentes LGBTQ, sus aliados heterosexuales y los adolescentes raritos de todo el país. (Hablo como exintegrante del club de los adolescentes raritos y fan de la banda que era.) Las credenciales *indies* de la banda y su identidad *queer* les permitieron introducirse en un ambiente muy hermético, algunos de cuyos miembros eran muy vulnerables. PWR BTTM tocaba a menudo en Seattle y cuando lo hacía era todo un acontecimiento. Los niños de la isla donde vivíamos cogían el ferri a Seattle para ver al grupo en el Vera Project, un recinto para todos los públicos. La banda se quedaba por los alrededores después del concierto y era habitual verlos hablar con los jóvenes fans congregados.

Los adolescentes se sentían atrapados en nuestra verde isla, tan segura, con sus senderos por la naturaleza y sus

excelentes resultados en la prueba de acceso a la universidad. El ferri a Seattle era una vía de escape. Volvían de los conciertos exultantes, con purpurina en las pestañas.

En la primavera de 2017, cuando PWR BTTM estaba a punto de lanzar su segundo disco, uno de los dos integrantes de la banda fue acusado de iniciar contactos sexuales no deseados con jóvenes fans del grupo.[12] La compañía discográfica retiró el álbum. La noticia se extendió como la pólvora por la escena musical *queer* antes incluso de que los medios convencionales la recogieran. Alguien que conoce bien ese ambiente me dijo que ese tipo de espacios tienden a reaccionar con agilidad cuando se sospecha de la presencia de un agresor; la seguridad es lo primero en lo que todo el mundo piensa. La censura de los fans y acto seguido de la prensa musical fue rápida, amarga y sentida. Aparecieron artículos como «La juventud *queer* merece algo mejor que PWR BTTM», en *Pitchfork*, y «No es fácil evitar el cinismo en el caso de PWR BTTM», en *SPIN*.[13]

Las acusaciones hicieron mella en la relación de PWR BTTM con sus fans. ¿Cómo iban a escuchar la música que tanto les gustaba cuando se sentían traicionados por quien la había creado? Las canciones habían quedado mancilladas, manchadas. La banda desapareció de miles de listas de reproducción de golpe, una manifestación muy específica de la desazón que se vivía.

PWR BTTM (como Bowie antes que ellos) traía consigo la idea de que tú también podías ser libre. Sí, incluso tú. Prometía una liberación general, una liberación que podía

incluirnos a todos. Su extravagante alegría era una promesa de libertad. Las acusaciones parecían sugerir que las acciones de la banda las gobernaba la misma serie de comportamientos codificados por la que se regían todas las estrellas de rock que les habían precedido.

Aproximadamente un año más tarde, mi hija, Lucy, y yo fuimos a comer crepes a una pequeña cafetería de nuestra isla. Lucy conocía del instituto a la chica que trabajaba al otro lado del mostrador, Hannah. Allí todo el mundo conocía a todo el mundo.

Hannah extendió la masa sobre la gran plancha para hacer crepes y el aire se llenó de una nube con olor a mantequilla. A través de la aromática bruma, ella y Lucy comentaron lo que llamaron «lo de PWR BTTM». Sus voces se elevaron de indignación y de asombro hasta que finalmente Hannah dobló con pericia la crepe, la puso en un cucurucho limpio, se la entregó a Lucy y dijo: «Sigo escuchándolos. Me siguen gustando pese a todo».

Algo en mí conectó con la expresión «pese a todo». En ese momento sentí una epifanía joyceana y me di cuenta de repente de a qué me enfrentaba. Aquella chica, Hannah, había puesto palabras a la situación exacta en la que yo me encontraba tan a menudo con relación a Polanski, Woody Allen y los demás.

La voz de la chica de las crepes era la voz de la traición y de la aceptación resignada. De la desazón. Aquellos músicos —incluso los que tenían el lustre del halo *indie*—

habían traicionado nuestra confianza y ya solo nos quedaba nuestro amor de tres al cuarto. Pese a todo.

¿Y si pensamos en la voz de la chica de las crepes como en una voz crítica? ¿Y si esa chica era una crítica capaz de la más difícil de las maniobras, la de alabar el arte pese a todo lo que le va en contra? ¿Y si emitir una crítica requiere confiar en nuestros sentimientos, no solo con relación al crimen cometido, que deploramos, sino también con relación a la obra que amamos?

Todos aportamos al arte y al amor nuestra experiencia subjetiva. Si yo tuviera que facilitar una lista exhaustiva de monstruos y contarte el modo en que respondo a ellos, estaría actuando a partir de una especie de falacia. Estaría dando a entender que hay una respuesta correcta para cada caso particular. Estaría diciéndote lo que tienes que pensar y, al decírtelo, estaría diciéndote lo que tienes que hacer. Y no quiero darle esa importancia en particular a mi propia subjetividad; no quiero revestirla del ropaje de la autoridad.

En el consumo de una obra de arte confluyen dos biografías: la del artista, que quizá desbarate la visión del arte, y la del miembro del público, que tal vez condicione la visión del arte. Sucede en todos los casos.

5

El genio

Pablo Picasso, Ernest Hemingway

Me di cuenta de que cierto tipo de persona parecía ser inmune a la mancha. Cierto tipo de persona exigía que se la amara, por censurable que fuera su comportamiento. Y nosotros (ah, nosotros) estábamos de acuerdo en que merecía ese amor. A esa persona se la llamaba «el genio». Esa persona puede estar manchada —de hecho, casi siempre lo está—, pero la mancha parece no hacer mella en su importancia. En su primacía.

El genio es una propuesta. Es una fantasía colectiva. El genio no es tanto un tipo de persona como un estatus de persona: es una persona que puede hacer lo que quiera.

Un genio tiene un poder especial, y con ese poder especial viene una dispensa especial. El genio tiene carta blanca. Tenemos la suerte de que camine entre nosotros: ¿quiénes somos para decirle que además debe comportarse? Nuestra adoración hacia él es un ingrediente necesario de su grandeza.

La palabra «genio» es espectral, sagrada, y que, aun así, aterriza con el ruido sordo de los hechos. ¿Te acuerdas del tipo que se enfadó conmigo en Twitter, el que dijo que

había acabado conmigo para siempre porque *Manhattan* me provocaba arcadas? Invocó la palabra «genio», con toda su vaga majestad. «Genio» es el nombre que le damos a lo que nos gusta cuando no queremos discutir sobre ello, cuando queremos que nuestra opinión pase a ser un hecho, cuando queremos trasladarle nuestra obsesión a otra persona, cuando no queremos pedirles cuentas a nuestros héroes.

Es lo que me pasó al principio de este libro, con mi febril visionado de Polanski. La palabra «genio» me vino a la mente como un viento fresco del norte, y se llevó por delante todas mis preocupaciones y mi culpabilidad. Polanski era un genio, al fin y al cabo, así que no se lo podía juzgar como al resto. A la hora de poner en una balanza la grandeza del trabajo frente a la maldad de lo ocurrido, la palabra «genio» lo cambia todo. Es un absoluto reluciente en un gris sistema de valor relativo. Y eso juega a favor del genio. Pensé mucho en ello en el invierno de 2018, cuando los hombres estaban en la diana y empezaron a darse cuenta de que su forma desenfadada de hacer las cosas quizá no era tan desenfadada para todo el mundo. Estoy pensando en lo que contó Uma Thurman de cómo la presionó Quentin Tarantino en el rodaje de *Kill Bill*: según ella, como actriz, la trató con una «deshumanización comparable a la muerte».[1] Lo que me sorprendió fue que yo me empeñaba en creer que esos hombres estaban en su derecho a actuar así. Tarantino era un genio, ¿no? No podías esperar otra cosa de un hombre así. Para que su obra fuera lo que era, necesitaba ser libre. Iba a tener que

desprogramar de mi cerebro la idea de que los genios se rigen por sus propias reglas.

Esa idea del genio, y de lo que se le permite, se le aplica a determinadas personas concretas. Una pista: no son mujeres. El del genio es un club exclusivo, con normas inflexibles para sus miembros, no todas las cuales (tosecilla, los ojos desvían la mirada) tienen que ver con la propia obra.

Yo tenía unos seis o siete años. Estaba tumbada boca abajo en la salita de la televisión, recorriendo con el dedo las flores azules de la alfombra, viendo las hojas de laurel moverse y susurrar en el gran seto misterioso al otro lado de la ventana batiente y hojeando *Lo mejor de LIFE*, un libro de fotos. Miraba el libro igual que miraba las hojas o recorría con el dedo la alfombra: era algo que estaba ahí, algo que podía repasar con la cabeza en otro sitio, parte de la serena eternidad de la vida en la salita de la televisión. Las imágenes del libro se integraron en mi cerebro, como si las fotografías fueran pensamientos que yo hubiera pensado. Entonces no lo sabía, pero aquellas eran imágenes indelebles del siglo XX.

Los hombres famosos aparecían en blanco y negro. A Picasso se lo veía agachado como un animal, dibujando con la luz una figura, haciendo que surgiera un centauro en el aire entre él y yo. Mis ojos se clavaban en los suyos de color grosella a través de la forma hecha de luz. Picasso me daba un poco de miedo, pero también despertaba en mí cierta complicidad. Desde luego no era ningún niño, pero

con su escasa estatura, sus ojos muy despiertos y su postura agachada parecía dispuesto a jugar, a la manera de un animal.

En la página siguiente estaba Hemingway, enviando de una patada una lata de cerveza carretera abajo, rodeado por las laderas nevadas del Wood River Valley de Idaho, un lugar donde mi padre había vivido, en su propio pasado mítico anterior a mí. Era una imagen confusa la de aquel hombre de cabello y barba blancas que pateaba la lata con todo su ser, como un niño pequeño. Hemingway estaba completamente en su cuerpo, pero ¿qué expresaba su cuerpo? ¿Ira? ¿Disfrute? (No es que esa fuera una palabra que yo conociera entonces.) Pero estaba claro que era más que un cerebro. Igual que Picasso, Hemingway era un cuerpo, un cuerpo alegre y furioso, diseñado para moverse por el espacio, diseñado para hacer mucho más que sentarse y escribir.

Los dos eran hombres físicos, más vivos que el resto, movidos por un espíritu que venía de fuera de ellos mismos. Estaban claramente en contacto con algún tipo de energía superior. Ese era el aspecto de un genio.

La imagen del siglo XX del gran artista es a la vez física y libre: los cerebritos (y las chicas) mejor que ni se molestaran en presentar su candidatura.

Esa imagen proviene de un sitio en particular.

Picasso haciendo el mono en la playa, semidesnudo, con los ojos negros brillantes.

Hemingway, con barba y el torso amplio, de pie junto a un pescado gigantesco (que al parecer no pescó él, sino otro tipo).

Musculosos, desenfrenados, mujeriegos, viriles, crueles, sexuales. La idea que tenemos hoy del genio artístico le debe mucho a Picasso y a Hemingway, y a todos esos hombres de peso que en el pasado siglo se hicieron un hueco a golpes, encarnados y mágicos.

El ideal actual del genio es una figura de dos cabezas: amo y sirviente a la vez.

Se presenta como un amo: eso es lo primero que se ve de él. El genio domina y controla su entorno y los recursos de que dispone, ya sean colores, palabras o personas. Ese dominio o control se refleja en su obra. El manejo del pincel que parece no solo plasmar sino canalizar la luz, los movimientos magistrales de una sinfonía, la novela escrita de un modo que desbarata la idea misma de lo que es una frase y cuyo argumento reorganiza el dominio del propio tiempo. El amo manipula el material y al público. El amo sujeta las riendas.

El genio, en plena floración, es inmensamente poderoso, el tipo de persona que está dispuesta y es capaz de poner a hordas de personas a trabajar en nombre de su visión. Un director de cine, por ejemplo, está en su salsa cuando lo ponen al frente de un pequeño ejército, formado entre otros por actores muy famosos, casi semidioses. O piensa en *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, el disco de Kanye West. El tema «All of the Lights» no es tanto una canción como una estación de tren, la Grand Central de Nueva York en hora punta, atestada de hordas de famosos: Drake, John Legend, Alicia Keys, Fergie, Elton John, Rihanna.

El genio domina la situación, pero a la vez tiene otra cara: es también un sirviente. ¿Y a quién sirve? Bueno, pues a su propio genio. Su genio es una fuerza que lo sobrepasa, ante la que él está indefenso, y debe plegarse a sus exigencias. La fuerza que lo visita es más grande que él mismo, algo aún más poderoso que una musa. Ese es el trabajo del genio moderno: crear las circunstancias propicias para que pueda recibir libremente las energías que puedan alzarse en él o descender sobre él.

La imagen del genio en plena fase de creación es fácil de evocar. Cuando oigo la palabra «genio» me acuerdo de Jackson Pollock lanzando pintura de un lado a otro, como un loco con aspecto de tipo duro. No está en sus cabales. El genio es esa persona capaz de tener el control sobre sus materiales y sus ayudantes y al mismo tiempo de perder del todo el control sobre sí mismo. Es un experto a la hora de rendirle pleitesía a algo más grande que él.

En el tarot, la carta que representa al artista es la del mago. Los símbolos asignados a cada uno de los palos del tarot —un basto, una copa, una espada, un pentáculo— están dispuestos en una mesa delante de él. Todo en el universo está a su disposición, el mundo se ocupa de proporcionarle las herramientas que necesita. Esa persona es el amo. Pero no es lo que lo convierte en un mago. También tiene una mano sobre la cabeza. Su mano alzada atrae a algo desde lo alto; algo divino, algo gigantesco, lo atraviesa. Sobre la cabeza del mago planea el símbolo del infinito. El mago sabe cómo usar las herramientas para canalizar esa infinitud.

Las herramientas que tiene ante sí, y que representan la maestría, son importantes, pero también lo es la fuerza misteriosa que viaja a través de él. Su sumisión a algo que viene de fuera de sí mismo es sagrada. En el genio llamamos esa sumisión «impulso artístico». El impulso tiene una enorme importancia; sin él, el artista no es más que un artesano. El genio necesita el impulso; necesita hacer lo que sea necesario para que siga fluyendo. Cuando tu trabajo es ser un genio, tu impulsividad se convierte en el origen de todo lo que vale la pena en tu vida.

Las manos de Picasso se mueven rápida y libremente a través del aire, dejando tras de sí la imagen dibujada en luz de un centauro.

Ocurre que la libertad y la energía pueden llegar a ser confusas, en términos morales o éticos. Si se te recompensa generosamente por ceder a algunos de tus impulsos, ¿acaso no es lógico que acabes pensando que debes ceder a todos? Sobre todo porque no es fácil distinguir los buenos impulsos de los malos. ¿Por qué reprimir un impulso, por salvaje o destructivo que sea, cuando puede ser el mismo que te permite hacer esa otra cosa, misteriosa y libre, que todo el mundo asegura que es obra de un genio?

Lo que se desprende de todo ello es la idea de que el artista debe ser libre en todo lo que hace. Porque de lo contrario, si se pone límites a sí mismo, podría apagar la energía. Podría, de algún modo, sentarse sin querer sobre la musa y aplastarla hasta la muerte.

En su fantástico ensayo *Fama y soledad de Picasso*, el crítico John Berger habla del modo en que un joven genio descubre por vez primera su propio don, y hace explícita la idea de que hay una energía que viene del exterior y fluye hacia el artista-mago: «Esos poderes resultan misteriosos incluso para el propio prodigio, ya que, en su inicio, llegan hasta él sin ningún esfuerzo. No los ha logrado de ningún modo; vinieron a él. Además, en esos comienzos hace las cosas sin comprender el porqué o la razón que exista tras ellas. Obedece a lo que equivale a un deseo instintivo. Quizá lo más aproximado que podamos encontrar para imaginarnos la amplitud de ese misterio para él sea recordar nuestro propio descubrimiento íntimo del sexo». [2]

La analogía con el sexo no es accidental. El genio rebosa energía, una energía que lo sobrepasa: de ahí la imagen de Pollock y sus chorros de pintura que lo salpican todo.

La sensación de canalizar algo, de servir a algo más grande que uno mismo, no es solo cosa de genios, ni solo de jóvenes: Picasso la tuvo durante toda su vida. Según Berger, «Picasso, a los ochenta y dos años, acaba de decir: "La pintura es algo más fuerte que yo. Me hace hacer lo que quiere"». [3] Algo que Picasso hizo durante toda su vida fue entregarse a ese poder superior. Esa libertad era, de hecho, parte de su trabajo; parte, paradójicamente, de su disciplina. Ese sacarle partido a la libertad es el gesto clave del genio contemporáneo. Piensa en Pollock y su pintura fractal: libertad y control trabajando de la mano.

La imagen del genio artístico es, por encima de todo, libre. La obra de Picasso refleja satisfactoriamente el cinetismo del hombre que la creó. El espectador se

enardece con solo mirarla. La obra es enervante, o más bien ultraenervante: *Las señoritas de Avignon*, con sus cuerpos de un rosa subido, sus rostros torvos y animalescos, y sus distorsiones de aire hostil, nos sobresalta y llena de energía; reproducimos, para nuestros adentros, el estado de ánimo del artista. El poeta André Salmon, amigo de Picasso, escribió que *Las señoritas de Avignon* «desató una furia universal» cuando se presentó por primera vez, y tengo que admitir que es un cuadro que a mí sigue irritándome cuando lo miro.[4] Me sigue sobresaltando.

La imbricación de arte y persona es parte de lo que hace de Picasso no solo un artista sino también un representante insigne del genio por excelencia. Duchamp y sus objetos encontrados cambiaron la idea de lo que *constituye* el arte tan radicalmente como lo hizo Picasso —incluso más—, pero Duchamp no encarnaba ese ideal de la libertad tan sexi y comercial. Por decirlo de otro modo: no soy capaz de evocar una imagen del rostro de Duchamp en mi mente; no he visto nunca un póster de Duchamp en un dormitorio estudiantil. El genio que queremos ver es el genio que tanto expresa como encarna la libertad.

Es el triunfo de lo dionisíaco sobre lo apolíneo. Grandes artistas de épocas anteriores —Caravaggio, el Bosco— desde luego se enmarcaban en lo dionisíaco, pero siempre en cuanto a la temática. Es posible representar una escena de total abandono, pero la representación en sí misma, para que se considere la obra de un genio, debe ejecutarse con una total maestría.

Lo que cambió en el siglo XX fue el triunfo de la libertad; no solo en términos de contenido, sino de forma. La libertad de la forma se convirtió en el bien más preciado.

James Joyce
Picasso
Pollock
Elvis
Led Zeppelin
Jimi Hendrix
Allen Ginsberg
Jack Kerouac

Esos hombres encarnan nuestra idea del genio. A los creadores con unos límites formales más claros no se los valora de la misma manera: Larkin no será nunca tan conocido como Ginsberg; Duchamp nunca tendrá la fama mundial ni la capacidad de agotar las entradas de un gran museo que posee Picasso.

Y aun así, ¿un genio no es quien lo cambia todo en su campo? Thomas Kuhn lo llamó «cambio de paradigma», antes de que la palabra «paradigma» se la apropiaran los capullos corporativos y los universitarios vagos. Según esa definición, Duchamp es un artista más grande que Picasso. Si un artista del Renacimiento hubiera viajado en el tiempo hasta el siglo XX, reconocería lo que Picasso hacía como pintura. Pero Duchamp no tendría ningún sentido para él desde el punto de vista artístico. Duchamp lo cambió todo. Pero Duchamp no responde a la imagen que tenemos en nuestra mente de lo que es un genio.

El hecho de que Picasso personifique la imagen que nos hacemos de lo que es un genio no es un accidente, o quizá es un accidente de la historia. El camino a la fama de Picasso discurrió en paralelo a la expansión de los medios de comunicación de masas. Picasso se convirtió en la imagen misma del arte, transmitida a través de los noticiarios cinematográficos («Picasso asiste a una corrida de toros») y las revistas, hasta llegar a ser indiscutiblemente el artista más famoso del planeta. Su imagen pública encajaba perfectamente con la época. Su masculinidad, la expresividad de sus gestos, sus ojos negros, su físico compacto y fibroso... Todo eso se leía en pantalla.

El genio, presentado para el consumo público, no era un fenómeno nuevo del todo. Dickens fue un éxito de masas en la medida en que pudo serlo con las herramientas disponibles en la época. Oscar Wilde también trabajó su imagen, yendo de gira por Estados Unidos y haciéndose fotografías ya en 1882. Se dice que, nada más llegar a Estados Unidos, Wilde declaró: «No tengo nada que declarar, salvo mi genio». Es discutible que fuera así, pero sin duda Wilde fue alguien que habló a menudo, si bien de forma paródica, de su genio, al que trataba casi como si fuera un animal. «El público es maravillosamente tolerante —escribió—. Lo perdona todo menos el genio.» [5]

Dickens creó la figura del genio público; Wilde ironizó sobre ella. Pero sus homólogos del siglo XX parecieron no pillar la broma. Picasso siguió con la labor de publicitar su

propio genio, pero eliminó el ingenio de la ecuación. Fue un éxito, y pronto todo el mundo supo su nombre.

En los setenta, yo, que era entonces una alumna de primaria regordeta con un corte de pelo a lo Príncipe Valiente, podría haber identificado a un artista, y solo a uno. No su obra —aunque tal vez habría sido capaz de señalar, en una rueda de reconocimiento, a una mujer con el rostro de lado o algo así—, sino su figura bajita y aterradora.

Picasso se vio al principio de un movimiento: el movimiento hacia la saturación biográfica. El pintor ayudó a impulsar el movimiento biográfico en el que nos encontramos inmersos y también le sacó todo el provecho. Picasso y la pantalla surgieron al mismo tiempo, y la pantalla es lo que derribó las barreras entre las personas. La pantalla es la responsable de que creamos que conocemos de verdad a esas personas que aparecen en ella.

Picasso no solo aparecía en pantalla: como Chaplin, el otro genio de aquellos primeros tiempos de la imagen, él se convirtió en la propia pantalla. En el caso de Picasso, él era una pantalla sobre la que el público podía proyectar sus ideas sobre el aspecto que debía tener un artista. Y era una imagen amplia y expansiva, como todas las buenas imágenes, las que de verdad son imborrables. Tenía esa cualidad paradójica de la mutabilidad, que se combinaba con que era fácilmente reconocible: Picasso es siempre una misma cosa, infinitamente reproducible, pero también

puede ser cualquier cosa. Según Berger, «Las asociaciones en torno del nombre picassiano han creado la leyenda de su personalidad. Picasso es un anciano que aún puede tener mujeres jóvenes. Es un genio. Está loco. Es el más grande de los artistas vivos. Tiene un montón de millones. Es comunista. Todo lo que hace son disparates: un niño lo haría mejor. Nos está tomando el pelo. ¡Si puede salirse con la suya, suerte que tiene!». [6]

¿En qué sentido se sale con la suya Picasso? En el de ser, en general, una persona despreciable.

Hace unos años llevé a mis hijos a ver «Picasso: el artista y sus musas», una exposición en la Vancouver Art Gallery. A Lucy le encantan los museos, le han atraído siempre, quizá porque solía dejar que gateara a su aire en el Frye Art Museum de Seattle en los días de lluvia cuando tenía apenas un año. He llegado a ver, a través de sus ojos, a los museos como lugares de gran belleza pero también de drama moral, como palacios de significados construidos, como espacios que son a la vez públicos y privados. Si gran parte de la trama de la autobiografía del público ha transcurrido en mi casa, mientras me peleaba con un libro, una película o una canción, entonces el museo es el lugar en el que esa trama se pone de manifiesto.

Mientras caminábamos a través del museo, fue creciendo en mí una sensación de incomodidad. Los cuadros no eran la causa de esa incomodidad, o no más de lo que podía esperarse, dado el empeño de Picasso de incomodar al espectador. No, era la información biográfica, que nos

decía lo que Picasso les había hecho a todas las mujeres de su vida, lo que provocaba esa incomodidad. La leía con una extraña y creciente consternación. Mis hijos, que en esa época poseían el férreo sentido moral propio de los adolescentes y de los locos, empezaron a parecer molestos. Estaban muy callados, y no era una buena señal. Algo estaba cociéndose.

La frialdad inherente del museo —su quietud de mármol— hacía aún menos digeribles las noticias candentes y terribles sobre Picasso. Mis hijos fruncían el ceño. Cruzaban los brazos sobre el pecho. Aquello no les gustaba ni un pelo.

La canción de Jonathan Richman and the Modern Lovers «Pablo Picasso» parte de la idea de que todo el mundo tiene ya una imagen del pintor en su cabeza. Parte de la idea de que todo el mundo sabe que Picasso era un reconocido mujeriego. Y, desde luego, decir que «nunca lo llamaron gilipollas» da a entender que lo era.

Y las chicas no podían resistirse a su mirada,
así que a Pablo Picasso nunca lo llamaron gilipollas.

Pero claro que Pablo Picasso era un gilipollas. (Si no, la canción no tendría ningún sentido.)

A su amante Françoise Gilot presuntamente le dijo: «La mujer es una máquina de sufrir [...]. Para mí solo hay dos tipos de mujeres: diosas y felpudos».[7] Como frases, son de una maldad ridícula. Las mujeres a las que utilizó en su vida forman un montículo de carne, hasta tal punto que

puede resultar difícil recordar cuál es cuál: Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot y Jacqueline Roque. Dos se suicidaron —igual que Pablito, nieto de Picasso— y a casi todas las demás les destrozó la vida. Dora Maar se convirtió en una reclusa muy religiosa (¡tras ser tratada por Lacan, nada menos!) y se supone que dijo «después de Picasso, solo Dios». Marina, nieta de Picasso, escribió en sus memorias: «Las sometía a su sexualidad animal, las domaba, las hechizaba, las ingería y las exprimía en sus lienzos y, cuando ya las había dejado secas, después de extraerles sus esencias noche tras noche, las desechaba». [8]

No es ningún delito amar a muchas mujeres, incluso si eso hace que las mujeres en cuestión se enfaden, sientan celos, se vuelvan locas o tengan ideas suicidas. Pero, desde luego, Picasso también maltrataba a esas mujeres (les apagaba cigarrillos y las sometía a palizas) y además iba a la caza de chicas muy jóvenes, que le fascinaban y a las que utilizaba como modelos.

Puedo ver cómo se prepara la contrarréplica: ¿y su amistad con Gertrude Stein?, ¿y la ternura con la que se ocupaba de sus hijos y de sus nietos? Sí y, al mismo tiempo, que Picasso fuera un gilipollas tiene un papel esencial en la forma en que experimentamos su obra.

La exposición en el museo de Vancouver empezó a parecer no tanto una muestra de arte como un memorial de guerra de los sacrificios de Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot y el resto. Durante nuestro recorrido por las galerías, supimos exactamente de qué modo había

destruido Picasso la vida de cada una de aquellas mujeres. Cada sala reforzaba aún más la idea de Picasso como gilipollas: el pasar de una mujer a otra, la crueldad, el egoísmo y las invectivas. Para cuando llegamos a *La chica del collar amarillo*, en la que aparece Françoise Gilot con una quemadura en la mejilla de un cigarrillo de Picasso, los chicos ya estaban hartos.

Yo esperaba que pudiéramos hablar de, en fin, la tensión entre la obra de Picasso y la información biográfica que leíamos en las cartelas. Quería que tuviéramos una conversación de verdad.

«Qué deprimente», dijo uno. «Vaya tío asqueroso», dijo la otra. «¿Podemos irnos?» Y nos fuimos a por un helado, parpadeando al pasar de la penumbra cavernosa del vestíbulo del museo a la tenue y brillante luz del sol del norte.

La libertad de Picasso —la libertad de ser cualquier cosa— tenía un antecedente en la figura de Gauguin. El pintor francés abandonó a su mujer y a sus hijos para huir a Tahití, donde el desconocimiento del idioma, la religión y las costumbres no le impidió acostarse con jovencitas tahitianas, un acto de colonización sexual que no tuvo ningún reparo en convertir en mitología. Hizo llegar a París, a través tanto de sus cuadros como de sus textos, la mitología del noble salvaje, y evocó un mundo de mujeres y muchachas disponibles en el que se movía con libertad. En sus famosos diarios, que publicó con el título de *Noa Noa*, escribió: «De trecho en trecho, ocultas entre las piedras,

las mujeres se acurrucaban en el agua, con las faldas levantadas hasta la cintura [...] con toda su gracia y elasticidad de jóvenes bestias llenas de salud».[9] Lo sorprendente es que los diarios eran un plagio.[10] Si lo piensas, no hay mitologización más pura que esa: no solo controlas tu imagen pública, sino también tu imagen privada. (A ver, que yo también le he mentido a mi diario con la esperanza de parecerle más interesante, más experimentada o más guay a mi público imaginario. Pero no desde que tenía catorce años.)

Gauguin era una especie de experto en crear su propia imagen: mezclaba la historia de su vida con sus cuadros. Según dice el historiador Wayne V. Anderson en *Gauguin's Paradise Lost*, «Gauguin "creó" un estilo pictórico, en el sentido de que le dio su fuerza vital, y la vitalidad de su arte se correspondía con la potencia de su personalidad, con lo llamativo de sus acciones».[11] Vitalidad, potencia, estridencia... No parece casual que a las obras de arte importantes las llamemos «seminales».

Puede que lo que no sea casual sea que Gauguin poseyera una confianza en sí mismo casi demencial. En una carta a su mujer, Mette, le dijo: «Soy un gran artista y lo sé».[12]

Picasso siguió la tradición viril de Gauguin. ¡Suerte que tiene! Picasso tenía un ejemplar de *Noa Noa* y, como en el caso de Gauguin, su personaje público acabaría influyendo en la forma de ver su obra. La mancha es indeleble en este caso: la obra evoca inmediatamente al hombre.

La masculinidad de Picasso impregna todos los aspectos de nuestra mirada. Es posible alegar que su masculinidad justifica su interés decadente por la experimentación, incluso por la belleza. Picasso es el hombre que tiene relaciones sexuales con dos mujeres distintas el mismo día, y que las pinta a ambas. El sexo es tan importante como la pintura.

Picasso hizo patente esa conexión entre una masculinidad brutal y el arte. Según el muy dramático libro de Arianna Huffington *Picasso: creador y destructor*, «Todo, toda la creación, era un enemigo, y él era pintor no para crear obras de arte —despreciaba ese término— sino armas: armas defensivas contra el conjuro del espíritu que llena la creación, y armas ofensivas contra todo lo que estuviera más allá del hombre, contra toda emoción de pertenencia a la creación, contra la naturaleza, la naturaleza humana y el Dios que lo creó todo. “¡La naturaleza debe existir para poder violarla!”, decía». [13]

Picasso es la víctima y el esclavo de sus propios impulsos.

Masculinidad, glamur, crueldad, genialidad, conciencia mediática: Picasso tenía un equivalente literario en todas esas cualidades. Si Picasso fue el pintor más famoso del mundo, Hemingway fue el escritor más famoso del mundo. Los nombres de ambos no solo se hicieron conocidos, sino que pasaron a convertirse en sinónimos del género artístico de cada uno. «Oye, Hemingway», podrías decirle a alguien que está frente a una máquina de escribir. «Ese tipo es todo

un Picasso», podrías decir de una persona embadurnada de pintura. (Lo de por qué hablarías como un tipo duro de los años cuarenta eso ya no lo sé.)

Ahora vemos a Hemingway como a alguien rodeado de contemporáneos (Fitzgerald, Pound), pero en la época estaba solo en lo alto de una pequeña colina. Su fama, paralela y simultánea a la de Picasso, es inimaginable para un escritor de hoy en día. El autor literario más famoso del mundo —hasta hace poco probablemente Philip Roth— no le llega ni a la suela de los zapatos a Hemingway en términos de fama. Marlene Dietrich escribió un artículo sobre él para *The New York Herald Tribune* titulado «El hombre más fascinante que conozco». [14] Por lo que sea, los emails de Jonathan Safran Foer con Natalie Portman no acaban de alcanzar los mismos niveles de glamur.

En 1948, el que fuera una vez amigo íntimo de Hemingway, Archibald MacLeish, escribió en el poema «Years of the Dog» (Años del perro): [15]

¿Y qué fue de él? La fama fue de él.
Veterano de guerras antes de los veinte:
Famoso a los veinticinco: a los treinta, un maestro.
Talló un estilo para su época de un palo de nogal.

La fama es lo que fue de él. Podría ser un panegírico de una línea para Hemingway. Se convirtió en su propia fama, una fama entrelazada con su masculinidad. Se convirtió en una sinécdoque humana de la condición de virilidad literaria.

La reputación de gilipollas de Hemingway, como la de Picasso, lo precede, o más bien precede a su obra. El

nombre de Hemingway es sinónimo de trifulcas, mujeres y violencia glamurosa; de encierros de toros, de pescar peces muy grandes, de acechar leones, de golpear a mujeres y niños. También como Picasso, a lo largo de las décadas creó una especie de amontonamiento por colisión en su vida personal. Tuvo cuatro mujeres, que le dieron tres hijos a los que amó y maltrató terriblemente. Él y su hijo Gregory se distanciaron cada vez más, hasta que al final eran incapaces de quedar por miedo al daño físico que se harían el uno al otro.

Hemingway era un matón, un abusón, un agresor verbal. Tumbaba a amigos y enemigos por igual. Mary —la cuarta mujer de Hemingway— dijo orgullosa en una ocasión: «Hace más de un año que no me pega en serio». [16] Nadie es solo un monstruo, de todas formas, y Hemingway tuvo una relación complicada con sus esposas, amigos e hijos. El hecho de que siempre parecieran acabar en divorcio, en distanciamiento, en recriminaciones y en lágrimas no significa que esas relaciones no fueran tiernas y cariñosas.

Hemingway, que era alcohólico, se suicidó, igual que su padre; ese legado de destrucción siguió transmitiéndose y parece no haberse diluido: su hijo, nacido como Gregory y conocido en ocasiones como Gloria, murió en una cárcel de Florida; su nieta Margot/Margaux Hemingway se alcoholizó hasta caer en una profunda depresión y acabó quitándose la vida.

Hemingway era también cruel, sin más. *París era una fiesta* está repleto de desprecios hilarantes e hirientes a sus compañeros escritores. Describe, por ejemplo, haber oído a Gertrude Stein y Alice B. Toklas manteniendo relaciones

sexuales, tras lo que asegura que rompió su amistad con las dos mujeres, por lo traumático que le resultaron los sonidos emitidos tras la puerta cerrada. Hemingway también puede ser cruel con los hombres. Esto es lo que dice de Wyndham Lewis: «Caminando de vuelta a casa, intenté enumerar las cosas en que Lewis me hacía pensar, y encontré varias cosas. Pero eran todas de orden médico, excepto el sudor de pies».[17] El hecho de que sea inteligente y encantador no hace que sea menos cruel. Escribió un poema muy ruin sobre Dorothy Parker, en el que se burla tanto de su intento de suicidio como de su aborto, y cuyo título ya da idea de su bajeza: «A una poetisa trágica: nada en su vida le sentó tan bien como casi abandonarla».[18]

Como a Picasso, a Hemingway le fascinaban las corridas de toros, y hay motivos para creer que veía el mundo como una especie de plaza hostil, en la que podían cornearte en cualquier momento y más valía cornear primero. Tanto para Hemingway como para Picasso, había una profunda belleza en ese deporte sanguinario. Hemingway escribió en *Muerte en la tarde*: «La corrida es el único arte en el que el artista está en peligro de muerte».[19] (Hace el gesto de masturbarse con la mano.) Puedes notar cómo anhela ese tipo de peligro masculino absoluto. Las corridas de toros parecen una metáfora, pero la metáfora puede interpretarse de dos formas. Hemingway y Picasso eran creadores obsesionados con la muerte, por supuesto, pero también eran toros. No eran ni patanes ni zoquetes, sino bestias. Bestias con profundidades, bestias de sensibilidad, bestias cuya ternura interior las bestias seguían revelando,

una y otra vez, a un público embelesado. Es emocionante, de un modo especial y humano —sobre todo, quizá, para las mujeres—, encontrar el tierno corazón de una bestia. Tiene algo de física, de logro, de victoria olímpica el tener la capacidad suficiente para apreciar la ternura que hay en el interior. Pero, por supuesto, esa dinámica no funciona sin la brutalidad.

El fornicio, la insensibilidad, la crueldad, la masculinidad y la brutalidad dieron forma a la imagen y, a partir de allí, a nuestra idea de lo que en realidad es un genio.

Incluso la escritura de Hemingway parece haberse contagiado de su propia imagen. No siempre, y desde luego no al principio. Sus primeras obras son vívidas, divertidas y extrañas, y exhiben una belleza aparentemente casual y una prosa desequilibrada que pone de manifiesto un descomunal descaro; el hecho de que tú, como lector, te subirás al carro se supone, y también que te alegrarás de haber venido. Releer su obra es asombrarse de su humor, incluso de su ramplonería a ratos. *Fiesta* es un festival del chiste. (También del antisemitismo.) Un pequeño inciso: mis hijos, izquierdistas, hacen la broma de la «acción directa» a todas horas. «Acción directa», dice, por ejemplo, uno de ellos mientras saca helado del congelador. Adivina quién ya había hecho antes ese chiste. En el libro, aparecen dos personajes sentados y bebiendo y uno les sirve a ambos ponche de ron. En lugar de darle las gracias, el otro personaje dice: «Acción directa. Es mejor que seguir la ley». [20]

Pero el Nobel le llegó a Hemingway cuando estaba más Hemingway que nunca, cuando más se parecía al hombre que talló un estilo para su época de un palo de nogal.

La mancha particular de Hemingway es una especie de masculinidad en bruto, descuidada; esa es la imagen que lo acompañaba. En *El viejo y el mar* parece estar imitándose a sí mismo, llevando esa dureza y vigor a la página. *El viejo y el mar* es una obra lacónica, oracular, masculina. Ese espectáculo me resultó, cuando revisité la obra, bochornoso.

No ayudó el hecho de que, en lugar de leerlo, lo escuchara en formato de audiolibro, con la mala suerte de que fuera Donald Sutherland quien lo leyera, con una especie de pomposo acento no del todo español. Me daba vergüenza hasta escucharlo en mis auriculares mientras daba mi paseo diario por el bosque; me preocupaba que alguien, de algún modo, pudiera oír esa voz ridícula entonando esa prosa bochornosamente musculosa.

El viejo es muy dado a reflexiones como: «No has matado al pez solo para seguir con vida y venderlo como alimento, pensó. Lo has matado por orgullo y porque eres pescador».[21] Es como si Hemingway hubiera escrito el libro al dictado de su imagen pública. La novela es un largo monólogo dramático, y la persona que habla es «Ernest Hemingway, autor conciso y masculino». De hecho, el personaje del autor se confunde con el del viejo correoso rodeado de tiburones (tiburones que algunos lectores han interpretado como una metáfora de los críticos de Hemingway). Al margen de lo que pienses del autor o del personaje, ellos son, ante todo, luchadores.

De hecho, se ha observado a menudo que la masculinidad de Hemingway surgió de una especie de victimización, que fue también lo que acabó siendo. (Él era, al fin y al cabo, un esclavo sometido a las exigencias de sus demonios.) Como dijo la que en una época fue su gran amiga, Gertrude Stein: «Era “duro” porque en realidad era muy sensible y se avergonzaba de serlo». [22]

¿Tenía razón Stein? ¿Nacía esa masculinidad prepotente de la sensibilidad y la vergüenza? ¿O quizá trataba de compensar una conciencia exagerada de su propia femineidad? Después de todo, a Hemingway, en sus primeros años de vida, su madre lo vestía a menudo de niña. Nada de esto es nuevo (de hecho, como se ve, Stein ya lo dedujo hace tiempo).

La novela póstuma de Hemingway, *El jardín del Edén*, aborda la cuestión del género y se menciona a menudo cuando se habla de la masculinidad del escritor. Hemingway empezó a escribirla tras la Segunda Guerra Mundial y siguió haciéndolo hasta su muerte en 1961. Cuando llegó a la mesa del editor Tom Jenks, de Scribner, a mediados de los ochenta, tenía 1.500 páginas. Jenks la dejó en doscientas y la publicó. Recibió muy malas críticas. En las décadas posteriores una lectura más atenta del libro permitió que su tema central, la fluidez de género, tuviera un impacto e influyera en la imagen que se tenía de Hemingway.

Ese debate se vio obstaculizado por el hecho de que casi nadie había leído el libro, por un motivo claro, que es que

no es muy bueno. Yo puedo decir que sí lo he leído y que parece consistir, en un 90 por ciento, en cortes de pelo. Por decirlo de otro modo: el libro muestra una preocupación ostensiblemente frívola por las apariencias; una preocupación que es, en realidad, muy seria. ¿Son las personas lo que parecen ser? El protagonista, David Bourne, es una especie de Hemingway del revés que se presenta con todas sus partes hemingwayanas intactas pero que no es del todo lo que parece. De hecho, a David su esposa lo está convirtiendo en mujer. Todo empieza con —por supuesto— un corte de pelo. Catherine decide cortárselo para parecerse más a un chico; armada con su nuevo y masculino corte, por la noche le hace cosas a David, «cosas diabólicas».[23] Se hace llamar Peter y le pide a David que haga de chica. David colabora, pero se resiste (como quizá Hemingway quiere que pensemos que se resistiría a tales cosas).

¿Cuáles son esas cosas diabólicas, en cualquier caso? En la revista *New York* de 1986, Eric Pooley describe esas escenas como «anatómicamente vagas pero emocionalmente precisas» y no sé qué libro leyó Eric Pooley porque precisión emocional es justo lo que este libro no tiene.[24] Lo que sí tiene es *pegging* y una sensación generalizada de que Hemingway está hurgando en lo más profundo de sí mismo.

Lo que se ve en las páginas *El jardín del Edén* hizo que los críticos (y el editor del libro) pusieran sobre la mesa la idea de que Hemingway fuera consciente de la construcción de su propia identidad de género. Es decir, que fuera consciente del modo en que transmitía una

masculinidad robusta, por no decir opresiva. Pero el libro habla de alguien que parece no controlar sino estar a merced del género, como si la masculinidad fuera algo con lo que se hubiera encontrado sin quererlo, y estuviera soñando una forma de escapar de ella.

El ensayista John Jeremiah Sullivan habló en una ocasión en un tono muy jovial de los tormentos de Hemingway: «Me vi metido hace poco en un proyecto de investigación en el norte de Michigan que me llevó a releer a Hemingway por primera vez desde la universidad. Fue divertido. Todos esos ataques recientes contra él, relacionados con su biografía, han hecho que vuelva a ser interesante. Sabemos que a Hemingway el sexo, el género y su propia masculinidad eran cuestiones que lo atormentaban enormemente. Si me hubieran preguntado por él hace veinte años, te habría dicho lo que me habían enseñado a decir: "Lo importante es la obra". Lo que —y eso es algo que he aprendido— es justo lo que la gente dice cuando hay algo que quiere evitar. Y ese algo suele ser, con una frecuencia insólita, de carácter sexual».[25]

Por muy fantásticamente atormentado que estuviera Hemingway, su masculinidad fue siempre la característica dominante de su imagen pública. La máscara masculina era el rostro que enseñaba al mundo, independientemente de cuáles fueran las sensibilidades que acecharan debajo.

La representación de la masculinidad, y su confluencia con el género, no se lo ha puesto fácil a las mujeres, que son víctimas del genio al mismo tiempo que están excluidas del club de los genios. Pero *El jardín del Edén* hace que nos preguntemos por el coste para el propio genio. ¿Qué precio

pagó Hemingway por ser tanto de una cosa (un hombre) y nunca su opuesto?

¿Por qué es importante todo esto? Porque el genio condiciona nuestra idea de quién puede hacer qué. A quién se le da carta blanca. Quién puede ceder a sus impulsos. De quién estamos siendo cómplices cuando ellos se entregan a esos impulsos. Cuando el genio está ligado a la masculinidad —una masculinidad que se reafirma continuamente a sí misma— es que hay alguien que se está quedando fuera.

Todo esto lo que quiere decir es que el genio no eres tú. No soy yo. El genio, tal como lo entendemos, no es la persona que dedica la mayor parte de su tiempo, y lo digo en un sentido literal, a pensar en el cuidado de los niños. Mi principal ocupación artística de los últimos veinte años ha sido el cuidado infantil; he invertido más energía en ello que en cualquier otro asunto. Incluso ahora que mis hijos son mayores sigo sin estar segura de haberlo hecho bien y es algo que me quita el sueño por las noches, mientras que el viejo Pablo le apagaba cigarrillos en la cara a su novia.

Dice Doris Lessing en *El cuaderno dorado*: «Ese animal sagrado que es el artista lo justifica todo; todo lo que hace está justificado».[26] No lo dice con aprobación, que quede claro.

La libertad del genio no piensa en los cuidados, los horarios o los sentimientos de otras personas. El genio tiene carta blanca. El genio puede hacer lo que quiera.

Cuando yo intenté hacer lo mismo, acabé con un problema con el alcohol y un montón de amigos enfadados.

Dejamos que el genio ceda a sus impulsos; se dice de él que tiene sus «demonios». Los demonios son los parientes cercanos del impulso artístico. La carta del diablo en el tarot invierte los símbolos del mago: extrae la energía del infierno y lleva un pentagrama del revés, en lugar del símbolo del infinito. «El diablo me hizo hacerlo», decimos. ¿Tanto se diferencia de la experiencia de que te inspire una musa?

Los demonios de un genio pueden pecar de locura. Queremos que nuestro genio tenga un lado oscuro. Las grandes obras de arte solo pueden hacerse con la ayuda de demonios, y los demonios pueden empujarte a la locura.

Desde luego, cuando esa carta blanca llega demasiado lejos, puede derivar en locura. La cuestión es, supongo, si la locura es lo que hace que un artista sea grande o si toda esa libertad vuelve loca a una persona.

¿Has conocido alguna vez a un genio? Yo conocí a una mujer que lo era, y cayó en la esquizofrenia. Y luego conocí a otro, un hombre, y era la persona más controlada que he visto nunca: las reglas que había establecido para sí mismo eran una especie de baluarte frente al caos en su interior.

¿Son las personas inteligentes más propensas a la locura? ¿Son los genios más propensos a ser desgraciados? Quienes más dotados de talento están, ¿tienen también por lo general una salud mental más inestable? Desde luego hay mucho escrito sobre la cuestión. A mí me lleva a pensar en algo que dijo Loudon Wainwright, un cantautor con una barroca historia personal, famosa sobre todo porque no para de escribir canciones sobre ella. Estuvo casado con la cantante folk Kate McGarrigle, fue pareja de la cantante Suzzy Roche, luego se casó con otra mujer, a continuación se divorció y ahora tiene una relación con Susan Morrison, de *The New Yorker*. Todos los giros de guion y los malos momentos de esa trayectoria están inmortalizados en canciones como «Unhappy Anniversary» (Aniversario infeliz) y «Drinking Song» (Canción de beber). En una entrevista con *Vanity Fair*, Wainwright dijo: «Estando casado y con dos hijos pequeños, yo no estaba nunca en casa, me pasaba borracho la mayor parte del tiempo y al parecer sentía la necesidad de acostarme con todas las camareras de Norteamérica y las islas británicas. Pero ¿sabes qué? Esas son cosas que he contado en mis canciones... Lo importante es otra cosa. ¿Hace falta sentirse como una mierda para ser creativo? Esa es la verdadera pregunta. Y diría que la respuesta es sí, a menos que seas J. S. Bach». [27]

¿Hace falta sentirse como una mierda para ser creativo? ¿Hasta qué punto necesita un artista escapar de los confines no solo de la conformidad social sino también de la conformidad mental o emocional? Esa idea del artista fuera de las normas de la sociedad puede aparecer

anestesiada, suavizada o embellecida en la imagen del espíritu libre, del héroe byroniano. Una imagen que, de nuevo, solo está disponible para determinadas personas, que resultan ser hombres.

Una amiga novelista que tuvo que documentarse, para un libro sobre física, sobre la vida de científicos reales me contó que había descubierto que los científicos eminentes parecen cultivar a veces la imagen del genio que vive justo al otro lado de un muro parcialmente derribado de la locura. Se entrevistó con grandes científicos que mostraron un desprecio flagrante, casi hostil, por las convenciones sobre la vestimenta o la interacción humana, científicos orgullosos de interrumpir el diálogo a media frase. (Por supuesto esos científicos no eran nunca mujeres. Las mujeres deben seguir trabajando bajo el yugo restrictivo y anodino de la profesionalidad.)

Recuerdo que en la Universidad de Washington había un profesor de química que llevaba dos abrigos, al menos otras tantas americanas y un maltrecho sombrero de fieltro. Exhibía el aspecto erosionado propio de quien duerme a la intemperie. Paseaba una bicicleta por el campus, pero nunca se montaba en ella, y lucía una expresión de perplejidad en la cara que sugería que no sabía exactamente para qué servía. Pero vivía en el mismo barrio próspero y burgués que mis padres y su reputación de genio se veía reforzada, no mermada, por su desaliño y por la cuerda que usaba a modo de cinturón.

En otras palabras: la locura puede darte una especie de prestigio, siempre y cuando la practique la persona correcta y de la forma adecuada.

La locura y la carta blanca alcanzaron una apoteosis en la era del rock, cuando el desenfreno se convirtió en una mercancía. Los verdaderos descendientes de Hemingway y Picasso fueron los decididamente demoníacos hombres del rock. Las estrellas de este género musical promulgaron un ideal de libertad cada vez mayor, desde Elvis moviendo las caderas a Jim Morrison sacándose la polla en el escenario (siempre me lo imagino haciéndolo con una mirada de perplejidad en el rostro: «¿Y esto qué es?»). Se les dio carta blanca para comportarse con una libertad perfecta; se los presionó también, a la vez, para que representaran esa libertad, la libertad de ser hombres de principio a fin. Podían ser ridículos, grandilocuentes o míticos. (No hay más que ver *The Song Remains the Same*, el documental sobre Led Zeppelin, para saber a lo que me refiero.)

Desde luego, la libertad de la estrella de rock, como la libertad del genio, no la tenía ni la tiene todo el mundo. Nadie ha expresado mejor la naturaleza exclusiva de la libertad de la estrella de rock como alguien tan poco lúcido como Kanye West, en una entrevista con la revista *Rolling Stone*. Cuando le preguntaron por su condición de estrella del rap, West dijo: «Yo soy una estrella de rock. Porque las estrellas de rock no necesitan seguridad, y yo puedo salir a cenar tranquilo. Las estrellas de rock pueden hablar bien o subirse a un avión a París si les apetece. Las estrellas de rock pueden coger taxis, no necesitan tener un séquito siguiéndoles y no tienen por qué salir de limusinas a todas horas. Las estrellas de rock pueden llevar la misma ropa

cada día, pueden ensuciarse los zapatos y no necesitan un puto corte de pelo».[28]

Esa es la imagen clave de la libertad de la estrella de rock: la idea de que puedes ir descalzo y sucio y valer millones. Kanye continúa: «Las estrellas de rock pueden sacarse la polla en público y luego hacer bailar a 20.000 personas. Las estrellas de rock tienen mujer e hijos. Las estrellas de rock pueden dar su puta opinión sin tener que lidiar con... ¿qué es eso con lo que tengo que lidiar cada día de mi vida? Ah, sí. Las repercusiones».

West describe aquí la libertad elástica de la estrella de rock blanca. Las estrellas de rock son libres, y eso es lo que quiere ser él. Las estrellas de rock —hombres blancos— pueden ser lo que quieran. Pueden ser seres humanos en toda su plenitud. La enumeración de West recuerda a la letanía de asociaciones de Berger sobre Picasso: «Picasso es un anciano que aún puede tener mujeres jóvenes. Es un genio. Está loco. Es el más grande de los artistas vivos. Tiene un montón de millones. Es comunista. Todo lo que hace son disparates: un niño lo haría mejor. Nos está tomando el pelo. ¡Si puede salirse con la suya, suerte que tiene!». Picasso puede ser todo lo que quiera.

Sin embargo, las palabras de West dan un giro drástico hacia el final. Empieza diciendo «soy una estrella de rock» (haciéndose eco de su propia canción «I Am a God» [Soy un Dios]). Pero lo que está diciendo al final, de forma concluyente, es que él no es una estrella de rock, porque las estrellas de rock no tienen que lidiar con lo que le toca lidiar a él: «Ah, sí. Las repercusiones». West está hablando de una libertad racializada, la libertad del hombre blanco

de hacer lo que quiera; una libertad que no está a su alcance. No parece ser del todo consciente de que está desautorizando lo que acaba de decir a medida que habla; pero es el mismo argumento que utiliza, de un modo manifiesto, conciso y brillante, en su canción «Gorgeous», cuando rapea: «*What's a black Beatle anyway? A fuckin' roach*» (Porque, ¿qué es un Beatle negro sino una puta cucaracha?).[29] [30]

Cuando West perdió la cabeza, nadie dijo: ¡si Kanye West puede salirse con la suya, suerte que tiene!

En *La sociedad del espectáculo*, el teórico marxista Guy Debord afirma que las estrellas son «la especialización de la vivencia aparente».[31] Eso es lo que Kanye West describe: la representación de la libertad por parte de las estrellas. Las estrellas de rock y los genios, especialistas en la vivencia aparente, personifican la libertad en sus incoherencias y contradicciones, sus zapatos sucios y sus actos violentos.

Debord califica a la estrella de «representación espectacular del hombre». Según él, las estrellas son avatares que «encarnan el resultado inaccesible del trabajo social, mimetizando subproductos de este trabajo que son mágicamente proyectados sobre él como si fuesen su objetivo: el poder y las vacaciones».[32]

«Poder y vacaciones», nada menos. Es fácil imaginar a West pronunciando esa línea inmortal al describir lo que quiere. Lo que todo el mundo quiere: la esencia misma de

la libertad. Y necesitamos a personas que escenifiquen ese deseo en nuestro nombre.

La libertad escenificada es la historia del rock, como explicaba West tan sucintamente en su entrevista. Que todos sus deseos y todas sus necesidades se vieran satisfechas lo antes posible: en eso consistía el poder de la estrella de rock. Picasso y Hemingway sentaron las bases de esa forma de vida, al escenificar su libertad en un escenario global. La suya era la libertad de ser cualquier cosa, incluso un loco o una mala persona.

«Creo que muchos artistas que viven en ese filo desigual entre el genio y lo que el genio le hace a las personas están al borde de la sinrazón —afirmaría Lesley Frost, la hija de Robert Frost—. Si hubieras visto las peleas y los celos y las actitudes diabólicas de quienes rodeaban a Ezra Pound... Era una locura: ¡se tiraban unos a otros escaleras abajo y se lanzaban objetos, y todo por el redactado de un poema!» [33]

Queremos asistir al espectáculo de los genios viriles, malvados y locos porque nos entusiasman y nos hacen sentir vivos. Hacen que nos invada una sensación de posibilidad. ¿La posibilidad de qué? Tal vez la posibilidad de que, sea cual sea la infinitud que los ha rozado, pueda contagiársenos también a nosotros. Tal vez incluso la posibilidad de que puedan hacer algo malo.

A raíz del #MeToo, emprendimos un experimento mental colectivo —o quizá solo fue cosa mía— en el que intentamos imaginar un mundo en el que la masculinidad, la virilidad, la carta blanca y la violencia no fueran necesarias para hacer arte con mayúsculas.

Es difícil no embarcarse en cierto tipo de utopía fantástica en esos casos: si pudiéramos deshacernos de esos viejos desagradables, viviríamos en un mundo inocente habitado por personas buenas que harían buenas obras de arte. Un mundo esterilizado. En teoría, es fácil ver que siempre deberíamos escoger a la mujer inocente antes que al hombre violento.

Pero podría suceder que no todo el mundo quisiera vivir en ese mundo.

Mientras nos abríamos paso a través de ese momento histórico de revelaciones amargas y decepciones sin fin, llegué a una conclusión incómoda, o quizá solo al reconocimiento de un hecho que a nadie le gusta decir en voz alta. Lo cierto es que a veces nos interesan y, sí, incluso nos atraen las malas personas. Cuando nos enteramos de las últimas noticias y nos encendemos de furia, estamos ignorando una verdad: a los hombres como Picasso o Hemingway se les ha prestado tanta atención en parte precisamente porque son gilipollas. Y su gilipollez nos resulta estimulante. ¿No fue eso lo que vimos con Trump? No paramos de decir que era un gilipollas. Y, claro, de entrada eso es lo que a la gente le gustó de él.

Incluso de niña, tumbada boca abajo y hojeando el libro de fotos de *LIFE*, reconocí algo en esos hombres, algo

diferente. Algo que los hacía estar sujetos a reglas distintas que las del resto de los adultos.

Queremos que el gilipollas cruce la línea, que rompa las reglas. Premiamos ese incumplimiento de las reglas y luego vamos un paso más allá y lo consideramos endémico a la propia creación artística. Premiamos ese mal comportamiento una y otra vez hasta que se convierte en sinónimo de grandeza. No solo porque los editores, los jefes de estudio y en general quienes deciden quién es válido y quién no han sido tradicionalmente hombres, sino también porque nosotros mismos queremos que haya una trama y que haya acción. ¡Queremos que pasen cosas!

Y luego nos enfadamos cuando ese gilipollas memorable comete un delito.

Aquí, por supuesto, empleo de nuevo la primera persona del plural para protegerme. Soy yo la que quiere esas cosas. Soy yo la que disfruta del espectáculo del mal comportamiento. Soy yo la que siente predilección por los gilipollas. No es fácil decirlo. Pero es importante hacerlo. Fingir que no hay algo fascinante en los hombres malos es eludir la realidad. Las mujeres se amontonan como leña alrededor de esos hombres. Está claro que parte de esa fascinación tiene que ver con que sean malos. Hasta los protagonistas de *Seinfeld*, George y Jerry, eran conscientes del poder del chico malo. Yo misma he tenido mi dosis de novios y amantes terribles. Que lo fueran era su tarjeta de presentación. ¡La vida es tan aburrida! Con un hombre malo cerca, algo seguro pasa.

Es fácil pensar que la calidad del genio justifica su mal comportamiento, pero quizá también funcione al revés.

Quizá hemos creado la idea del genio para ponerla al servicio de nuestra atracción por la maldad. Quizá les pedimos a esos artistas que vivan nuestras fantasías más oscuras. Y, como les ponemos la etiqueta de «genio», entonces no tenemos que sentirnos culpables por disfrutar del espectáculo. Podemos excitarnos con la escenificación de la maldad, podemos consumir su biografía, y seguir siendo personas de buen gusto. Vaya, es que es un genio. No se le puede culpar. (Ni a mí tampoco.)

6

El antisemita, la racista y el problema del tiempo

Richard Wagner, Virginia Woolf, Willa Cather

Una fría noche de invierno de finales de 2017 quedé con otras mujeres de mi isla para beber *bourbon* y ver salir la luna sobre el agua. Yo intentaba entrar en calor dando saltitos sobre el terreno pedregoso en mis zuecos mientras bebía, una combinación de elementos con muchos números para el desastre. Una mujer a la que yo no conocía demasiado dijo —y era previsible que alguien lo hiciera— que quizá deberíamos intentar actuar con amplitud de miras con relación a los trumpistas. Tal vez pudiéramos aprender algo acerca de la alienación de la clase blanca trabajadora, etc. No hace falta que entre en detalles. Estoy segura de que no he sido la única que ha tenido conversaciones parecidas durante esta travesía del desierto.

Yo ya estaba muy harta de ese tipo de argumentos, sobre todo porque tenía cada vez más claro que mirar hacia el centro no iba a resolver nada.

Mi amiga Rebecca, sin embargo, tenía una respuesta a punto. «¿Por qué? —dijo—. Ellos no quieren entenderme a mí. Quieren hacerme daño. Para los judíos es siempre igual. Tengo miedo de ir a la sinagoga. Y no es un miedo nuevo. Es el mismo de siempre.»

Rebecca me hizo pensar en el pasado. ¿Éramos mejor de lo que solíamos ser? ¿O peores?

«La gente antes era idiota.» Es fácil y natural acabar pensando algo así. Al meditar sobre monstruos y manchas me di cuenta de que a menudo el debate acerca de determinados delitos giraba en torno de una idea central: la de que nosotros, como sociedad, no dábamos para más en el momento en el que se cometió el crimen. La sociedad era más idiota entonces. Hemingway no daba para más; Picasso tampoco.

Nos encontramos con ese sentimiento a todas horas. Cuando Dave Meinert —el propietario de un bar de mucha solera de la escena musical de Seattle— fue acusado de violación a raíz del #MeToo, la reacción fue exactamente esa.[1] Al principio costaba creer que lo hubieran acusado (múltiples veces y múltiples mujeres). Era un tipo que todo el mundo conocía. Era uno de los nuestros. Era imposible que aquello estuviera pasando en Seattle. Era imposible que nuestra lluviosa y liberal ciudad, atestada de personajes perpetuamente irónicos, albergara monstruos. En Facebook, antes de que el acusado optara por el silencio

y su perfil se fundiera a negro, los hombres de Seattle lo defendieron y consolaron. Dijeron cosas como «oh, tío» y «no sabíamos lo que hacíamos» y «eran otros tiempos entonces». Se dijo que las denunciantes estaban siendo injustas. ¿Cómo podían culpar a esos tipos, que no daban para más? Los que colgaban comentarios —y a otros críticos de la llamada «cultura de la cancelación»— no eran conscientes de que, si ahora sí damos para más, fue porque alguien en algún momento había hablado. No es que la gente se despertara un día y viera la luz.

Uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el público es el pasado. El pasado es un lugar vasto y terrible en el que nadie daba para más, y donde se aceptaban actitudes monstruosas. A veces el pasado parece quedar muy lejos, y a veces parece haber terminado el año pasado o incluso la semana pasada; aún más difícil de aceptar es la idea de que estamos viviendo en él ahora mismo, si es que por pasado nos referimos a un momento de la historia en el que reinaban la injusticia y la crueldad.

El pasado es el lugar en el que el antisemitismo, el racismo y la misoginia se entretejían en el telar mismo de la literatura; en el que a las mujeres se las ponía en cajas como botones sueltos (variados, sin duda, pero a fin de cuentas clasificables); en el que el maltrato estaba normalizado y, si lo perpetrabas, no hacías más que afirmar tu propia normalidad. Cuando leemos o consumimos obras del pasado, nos adentramos en un universo de gilipollas de lo más común y corriente: maltratadores de mujeres,

abusadores de niños, racistas. El pasado es Bing Crosby pegando a sus hijos; es el dialecto «negro» del personaje de Jim en *Huckleberry Finn*; es *El nacimiento de una nación*. Nos decimos a nosotros mismos que eso ocurría en el pasado y que era normal entonces. Nos decimos que no lo sabían. Empleamos la palabra «costumbres».

En otras palabras, hablamos del pasado a partir de dos ideas centrales:

1. Esas personas no eran más que productos de su tiempo.
2. Ahora somos mejores.

Sentada en mi acogedora casa, una casa envuelta en la infinita y resplandeciente cinta de las redes sociales, me siento en la cima de la historia. Sé cosas que nadie ha sabido antes. O, si no sé algo, puedo buscarlo rápida y fácilmente, sin ningún problema.

Era por eso, en parte, por lo que seguía intentando resolver el problema de los monstruos dedicándoles más tiempo a mis reflexiones, buscando a un experto, usando la razón, desarrollando una calculadora, localizando la respuesta correcta. Por esa sensación de que yo debo de ser el resultado natural de la Ilustración. Soy una ciudadana del presente, donde sí damos para más.

Yo seguía dándole vueltas a esa idea, la de que estaba escribiendo una autobiografía del público. Pero no me estaba viendo a mí misma como una integrante del público. Solo era vagamente consciente de que mi perspectiva,

desde mi atalaya en el presente, no era por fuerza la más ilustrada. Una autobiografía del público debería estar sujeta a las mismas reglas que rigen todas las memorias, incluida la regla de que el escritor de memorias debe dudar de sí mismo. Lo que equivale a decir que las malas memorias son aquellas en las que el autor se gusta mucho y no es capaz de ver sus propios defectos. Lo mismo podría decirse del público: creemos que somos estupendamente tolerantes, pero ¿de verdad somos mucho mejores que quienes nos precedieron?

Me enfrenté a esa idea al ver un viejo documental que Stephen Fry, el maravilloso actor y *bon vivant* (¡qué raro es poder utilizar ese término con propiedad!), hizo para la BBC sobre Richard Wagner. A mi padre, de ascendencia alemana, le fascinaba Wagner. Él y yo vimos el documental de Fry, cada uno en su casa, y luego lo comentamos en una especie de cinefórum.

En el documental, Fry se coloca en la posición de un ciudadano de una época más tolerante, el presente, y habla de su deseo de poder viajar a ese otro lugar, el pasado, para impedirle a su querido Wagner expresar puntos de vista antisemitas y, sobre todo, para evitar que escriba su famoso (y odioso) ensayo *El judaísmo en la música*. Fry se muestra seguro de que, si pudiera viajar atrás en el tiempo, podría convencer a Wagner, podría hacerle entender cómo son las cosas. El actor, que se presenta como alguien libre de las anteojeras de la historia, ilustra inconscientemente la idea liberal del presente ahistórico.

Dice Fry con su habitual y desarmante timidez caótica: «Tengo una fantasía —es típicamente patética; soy el típico

soñador, así que esto es muy yo— en la que viajo atrás en el tiempo y soy un inglés que le escribe cartas a Wagner en las que le digo: "Tengo que hablar con usted. Oiga, está a punto de convertirse en el mayor artista del siglo XIX y las generaciones futuras van a olvidarlo solo por ese ensayito repugnante que está escribiendo, y por el efecto que tendrá"». [2]

«El efecto que tendrá» es una forma suave de referirse al efecto que tuvo; al modo en que Hitler y los nazis utilizaron la música de Wagner como banda sonora y al festival de Bayreuth como su orquesta particular. Hitler, junto con otros dirigentes nazis, asistió al festival de Bayreuth todos los meses de julio de entre 1933 y 1939; la música y los textos de Wagner acabaron entremezclados con la ideología nazi. [3]

Fry está seguro de que podría salvar a Wagner o, al menos, intentarlo, porque él, Fry, sí da para más.

¿Sabes quién también daba para más? Wagner. Va en contra de todo lo que creemos del pasado, pero lo cierto es que Wagner era muy consciente de cuáles eran los argumentos contra el antisemitismo. ¿Que cómo lo sabemos? Porque él nos los dijo.

Eso no significa que Wagner no fuera antisemita. (Doble salto mortal hacia atrás, sí, pero, en fin, se entiende lo que quiero decir.) Wagner estaba consumido por el antisemitismo. Simon Callow, en su muy disfrutable ensayo sobre el compositor, lo resume de la siguiente manera: «El antisemitismo de Wagner [...] era más que una

excentricidad sin importancia, más que un prejuicio: era una obsesión, una monomanía, una neurosis en toda regla. No había conversación con Wagner en la que no se hablara del judaísmo. Hacia el final de la vida del compositor, Renoir, el pintor, fue a visitarlo y Wagner interrumpió el flujo de su agradable charla con una repentina invectiva contra los judíos que no venía a cuento de nada y que enseguida se volvió rancia». [4]

Wagner también escribió largo y tendido sobre su obsesión. El ensayo que Fry hubiese querido frustrar, *El judaísmo en la música*, se publicó anónimamente en 1850, el mismo año del estreno de *Lohengrin*. Describe la naturaleza del «músico judío» (acabamos de empezar y ya estamos en aguas pantanosas). El uso de la palabra «judío» como adjetivo no suele ser, por lo general, buena señal. Como me dijo una vez mi amigo Alex Blumberg mientras paseábamos por el barrio de Chicago conocido históricamente como Jew Town, «ciudad judía»: «La palabra "judío" está bien como nombre, empieza a ser un problema como adjetivo y está definitivamente mal como verbo».

Según Wagner, «El judío —que, como es bien sabido, tiene a un dios solo para él— llama primero nuestra atención por su apariencia externa que, independientemente de la nacionalidad europea a la que pertenezcamos, contiene algo desagradablemente ajeno a ella. De un modo inconsciente, no deseamos tener nada en común con una persona de aspecto semejante». [5]

Wagner se exalta, se lleva a sí mismo al frenesí, y el lector moderno, a su vez, siente una aversión creciente,

además de una especie de altivo desdén por lo que percibimos como ignorancia. Pero acabamos diciéndonos que Wagner no daba para más.

El caso es que Wagner basa toda su diatriba en el hecho de que sí daba para más. Considera su invectiva una dosis incendiaria de realidad frente a los tópicos liberales que piden el fin del antisemitismo: «Tenemos que explicarnos lo espontáneamente repulsivo que tienen para nosotros la personalidad y la esencia de los judíos a fin de justificar esta aversión instintiva, dándonos buena cuenta de que es más fuerte y predominante que nuestro afán consciente por librarnos de ella». [6]

Lo que está diciendo es que él y los suyos no quieren denigrar a los judíos. Está utilizando esa mierda del «yo soy la víctima aquí». Wagner insiste en que siente, en que todos sentimos, un «afán consciente por librarnos» de la «aversión instintiva», pero que una persona honrada debe luchar contra «lo espontáneamente repulsivo» de esos sentimientos. Ya ves, colega, él no hace más que describir lo que todo el mundo siente de verdad. Es un ejemplo, dicho sea de paso, de lo traicionera que puede ser la primera persona del plural; al emplearla, Wagner normaliza y universaliza su loca y detestable perspectiva, y sugiere que todos los que luchan contra el antisemitismo están engañados sobre su propia naturaleza, o se esfuerzan en eludirla.

Desde la perspectiva de Wagner, decir que no eres antisemita es mentir: «Aún hoy no hacemos sino autoengañarnos premeditadamente cuando pensamos que tenemos que ver con malos ojos y considerar incívico el

anunciar públicamente nuestra aversión natural hacia el ser judío. Solo en tiempos más recientes parecemos haber entendido que resulta más razonable liberarnos de la presión de ese autoengaño», se refiere al de que en realidad puedan no producirnos aversión los judíos, «a cambio de poder contemplar con total objetividad el objeto de nuestra simpatía forzosa y acertar a comprender nuestra aversión contra él, que sigue existiendo a pesar de todas las ficciones del liberalismo». [7]

¡Vaya! «Nuestra aversión contra él, que sigue existiendo a pesar de todas las ficciones del liberalismo.» Es una retórica que parece curiosamente contemporánea, si se deja de lado la enrevesada construcción germánica de la frase. Eso es precisamente lo que más les gustaba a los votantes de Trump de su candidato: el modo en que se enfrentaba a la corrección política, que no es más que otro nombre para las «ficciones del liberalismo». A los periodistas se lo decían una y otra vez: «Dice lo que estamos pensando», resumió uno de sus seguidores a la BBC. Las palabras de Wagner desmienten la idea de Fry de que, en aquella época, la gente no daba para más. El compositor estaba diciendo abiertamente que sí daba para más y que consideraba que quienes aceptaban a los judíos estaban mintiendo, o se mentían a sí mismos. Igual que los racistas que votaron por Trump piensan que todos somos igual de racistas, pero no nos atrevemos a admitirlo.

Wagner tuvo la oportunidad de dar para más —igual que los votantes de Trump— y optó por hacer lo contrario.

A Stephen Fry su amor por Wagner le produce un desgarro, y su sincera y afable angustia es el motor de su documental. «Soy judío y perdí a familiares en el Holocausto —nos dice—. Así que, antes de ocupar un asiento en el patio de butacas, quiero estar seguro de estar haciendo lo correcto.» [8] En otras palabras, quiere, de algún modo, que su papel como miembro del público lo apruebe un experto misterioso o algún sentido de la justicia externo. Su búsqueda de certidumbre lo acaba llevando a Núremberg.

Los turistas suben por las escaleras hasta llegar al lugar desde donde Hitler se dirigía a las masas. Fry no se ve capaz de trepar al podio. En lugar de eso, se sienta en el exterior del estadio y lucha con sus fantasmas, inquieto por el problema de Wagner, hasta que finalmente va a parar —igual que yo hice— a la imagen de la mancha: «Imagínate un enorme y precioso tapiz de seda de infinitos colores y gran complejidad que ha quedado manchado sin remedio. Sigue siendo un hermoso tapiz de factura milagrosa, un tapiz de color magnífico y textura de seda. Pero esa mancha es real, y me temo que Hitler y el nazismo han manchado a Wagner. Para algunas personas esa mancha estropea toda su obra, para otras es solo algo a lo que hay que hacer frente». [9]

Entiendo los remordimientos de Fry en esa secuencia. Su sensación de pérdida, pero también su sentido perdurable de la belleza y la importancia de la obra de Wagner. Y aun así, incluso en ese momento, Fry dice que es Hitler y es el nazismo quienes han manchado a Wagner. Pero al compositor no lo manchó la historia: se manchó a sí mismo.

Su antisemitismo no está mal porque sirviera de inspiración a Hitler, sino que está mal de por sí.

Tras la muerte de Wagner, Bayreuth se convirtió en la sede de los festivales de las Juventudes Hitlerianas —«A la fuerza por la alegría»— y en un lugar de reunión de los dirigentes nazis.

El rechazo a abordar el antisemitismo de Wagner ha sido una seña de identidad de su familia hasta el siglo XXI. La más acérrima defensora de Wagner fue, no obstante, Winifred Wagner, su nuera inglesa, que dirigió el festival de Bayreuth desde 1930 y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. La cuestión del pasado, y también la cuestión de dar para más, aparece abiertamente en el extraordinario documental de 1977 *Las confesiones de Winifred Wagner*. El director Hans-Jürgen Syberberg no hizo más que enfocar con la cámara el rostro de Winifred Wagner mientras ella hablaba sobre Wagner, el nazismo y su gran amigo (y se dice que también amante) Hitler.

Winifred, con el rostro enmarcado por una mata de pelo blanco, es la viva imagen de la abuela *gemütlich* (si es que una persona puede ser *gemütlich*). Lamenta que Hitler no contara con un «hogar acogedor propio» y cuenta que eso es lo que intentaba proporcionarle en su visita anual a Bayreuth. [10]

Recuerda las visitas de Hitler a ese hogar acogedor. «Con los niños estaba siempre muy a gusto, subía a verlos a sus camas», lo que es algo así como la versión de pesadilla de tener un tío molón. [11] De hecho, Winifred lo

llama así: «El buen tío con la pistola en el bolsillo».[12] A continuación se ríe, mostrando sus dientes fuertes. «Nos tratábamos de tú. No hubiera podido admitirlo en público. Yo lo llamaba Wolf y él me llamaba Wini. Nos tuteábamos. Los niños también lo tuteaban: lo llamaban Wolf.»[13]

Parece animarse y sonríe traviesa. Luego se recompone y reitera: «Pero no quiero revelar esas cuestiones puramente personales al público».[14]

Me senté en mi escritorio y vi el documental en el ordenador. La Winifred de la película es un espectáculo estremecedor. Sigue siendo una mujer guapa, pese al paso de los años, con buenos dientes y un porte erguido. Sean o no ciertos los rumores sobre un romance con Hitler, la satisfacción que le proporcionaba su relación con el Führer sigue siendo pura y evidente. El documental se rodó en 1975, una época en la que todo el mundo podría haber dado para más. Pero no es así en el caso de Winifred. Puede verse en su sonrisa traviesa, en sus comentarios sobre lo que podía y no podía compartirse con el público.

Se muestra jubilosa cuando describe que Hitler dejaba que lo llevara en su coche, pese a su recelo patológico por las mujeres que conducían. «Solía decir: ¡Cuidado! ¡Una mujer al volante!», afirma Winifred que decía cuando veía a otra mujer conduciendo.[15] Se le ilumina el rostro de orgullo por ser la excepción. He ahí una verdadera monstruosidad femenina: la alegría de que te acepten donde no se acepta a otras que son como tú. Es prima hermana de mi deseo de «ser enrollada» y hablar bien de *Manhattan* cuando era joven. Convertirse en la elegida es una estrategia: un

círculo brillante dibujado contra casi todo el resto del mundo.

Winifred reprime visiblemente su alegría por ser la elegida de Hitler. Cabe pensar que se contiene como deferencia hacia las expectativas del presente, pero está claro que Winifred desprecia el momento histórico en el que se vive; puedes oírlo cuando dice que «el público» no lo entendería. Para ella, las cosas no solo eran mejores en los viejos tiempos, sino que eran más reales. Entonces no se fingía que la política era tan importante (ella lo llama «el revuelo»). Como Wagner antes que ella, presenta su antisemitismo como una constatación de lo que es real. De hecho, dice de sí misma y de Wolf: «Solíamos reírnos de todo el revuelo».

Winifred dice que a ella no le interesa «la política». Se lamenta de la intelectualización y de la politización del arte que, en su opinión, se inició tras la Segunda Guerra Mundial. El director intercala aquí una cita muy apropiada de Walter Benjamin: «Así, el fascismo estetiza la política y el comunismo responde con la politización del arte», con la que acusa directamente a Wagner y a su familia de ser un instrumento del fascismo.[16] La politización que Winifred lamenta es una reacción, una «respuesta» a ese fascismo.

Pero, por supuesto, Winifred no ve su papel en Bayreuth como una estetización de la política: como buena fascista, cree que ella y los suyos están al margen de la política, del «revuelo». La actitud de Winifred Wagner remite a la de su suegro: cree que no hace más que decir la verdad y que quienes no lo hacen, quienes no la conocen, es que sencillamente no son capaces de admitir cuál es.

No hay en ella arrepentimiento ni pena ni compasión ni comprensión. Solo esa impasividad devastadora, puntuada por sonrisas pícaras, escalofriantes.

Wagner ha sido vilipendiado por sus propias palabras, pero también porque esas palabras y su música acabaron vinculadas al horror del Holocausto; porque contribuyó a la estetización del fascismo. Pero ¿es que su ensayo *El judaísmo en la música* no es ya lo bastante malo por sí mismo? ¿O solo nos parecen cuestionables las palabras que provocan una acción? Porque entonces estamos dejando que se vayan de rositas todos los fanáticos virulentos que no llegan a ocupar ningún cargo público. El antisemitismo no solo está mal cuando contribuye directamente al Holocausto.

Poco después de haber visto el documental de Fry, me vi leyendo un recopilatorio de textos memorialísticos de Virginia Woolf titulado *Carlyle's House and Other Sketches* en la gran sala de lectura de la biblioteca de la Universidad de Washington. No haré una lista de los diversos comentarios antisemíticos que Woolf hace como de pasada; baste decir que sus diarios están plagados de ellos. A su marido, Leonard, lo llamaba en broma «mi judío». Porque, claro, ese es el factor que lo complica todo: Woolf estaba casada con un hombre judío, y como integrante del círculo de Bloomsbury, debía parecer un modelo de tolerancia. (¡Otra vez esas «ficciones del liberalismo»!)

Quizá ella también pensaba que estaba en la cima de la historia; que era demasiado ilustrada para que la

consideraran intolerante.

Le mencioné a una amiga judía que había descubierto el antisemitismo de Virginia Woolf y que había estado pensando en si manchaba su obra o no. Mi amiga respondió con naturalidad: «Bueno, si renunciamos a los antisemitas tendremos que renunciar a todo el mundo».

¿Por qué se ha olvidado el antisemitismo de Woolf? No es ni mucho menos lo primero en lo que pensamos cuando pensamos en ella. Y es algo pequeño, algo casual, algo enterrado. Como ocurre con T. S. Eliot, Edith Wharton y Dostoyevski, lo primero en lo que pensamos es en su producción literaria. Cuando nos vemos de frente con su antisemitismo, consideramos que es algo que tiene que ver con el momento histórico, como si el antisemitismo fuera el clima de la época y no hubiera hecho más que pasarles por encima a esos escritores.

La biografía de Woolf ha cobrado importancia para nosotros. Se han hecho varias películas sobre las vidas cruzadas de los miembros del círculo de Bloomsbury, ambientadas en el barrio de Londres del que recibe el nombre, en las casas de campo a las que solían ir (incluida Ham Spray, Espray de Jamón, un nombre repugnante para una villa). En la película *Las horas* Woolf era un personaje más —deprimida, feminista, inteligente, elegante—, una imagen repetida en bolsas de tela y libros de regalo. El personaje de Woolf ha sustituido en gran parte a la Woolf escritora.

Vemos a Woolf y al círculo de Bloomsbury como abanderados de las ficciones del liberalismo. Doris Lessing, en el prefacio que escribió para *Carlyle’s House*, dijo:

«A todos nos gustaría que nuestros ídolos y modelos fueran perfectos; es una pena que Woolf fuera tan de clase media, tan esnob —y todo lo demás—, pero el amor tiene que serlo con todos sus defectos. En sus mejores momentos fue una gran escritora, creo, y parte del motivo era que estaba imbuida del espíritu del “buscaban la verdad”, como sus amigos y, de hecho, toda la bohemia». [17]

Esa es la versión de Woolf que «ha ganado»: la de la mujer bohemia que buscaba la verdad. Le damos carta blanca porque era otra época pero, en 1939, E. M. Forster, él también en los aledaños del círculo de Bloomsbury, publicó un artículo, «Conciencia judía», que acababa diciendo: «Para mí, el antisemitismo es ahora lo más chocante que hay en el mundo». Qué importante, qué conmovedora es esa breve palabra, «ahora», apuntando con una manita a la Europa de 1939.

Creemos que lo que ocurre es que esas personas del pasado son ignorantes. Imaginamos a esas pobres almas extraviadas esperando a que se les caigan las escamas de los ojos, cuando en realidad lo que está pasando es que el antisemitismo y el racismo a menudo estaban vinculados a un proyecto de dominación más amplio.

El racismo de clásicos estadounidenses como *La casa de la pradera*, de Laura Ingalls Wilder, o *Mi Ántonia*, de Willa Cather, no tiene nada de accidental. Los colonos de la pradera de Willa Cather eran muy conscientes del país de origen de sus vecinos; de eso es en parte de lo que va el libro. En *Mi Ántonia*, una obra sobre el destino manifiesto,

cada personaje se define por su nacionalidad: alemana, noruega, bohemia (checa), rusa. Los personajes están marcados por su herencia cultural, pero son de hecho personajes redondos, a los que su autora retrata con delicadeza. Sus diferencias son bien recibidas; cuando el narrador prueba unas setas deshidratadas que sus vecinos checos han estado guardando, él imagina por lo que habrán pasado: «Tuvieron que pasar muchos años para enterarme de que aquellos trocitos marrones que habían viajado con los Shimerda desde tan lejos, guardados como un tesoro, eran setas secas. Seguramente las habían recogido en algún tupido bosque de Bohemia».[18] Hay humanidad en esas descripciones; es decir, al menos hasta que aparece un personaje negro. La llegada del pianista Blind D'Arnault convierte a Cather en una caricaturista: «También tenía la cabeza de negro, que casi no era una cabeza; no tenía nada detrás de las orejas, salvo los pliegues del cuello bajo el pelo lanudo y muy corto. Habría resultado repulsivo de no ser por su rostro, que irradiaba bondad y felicidad».[19] Cather sigue así durante unas cuantas páginas más: D'Arnault es una criatura, un salvaje, un «reluciente dios africano del placer». La expansión hacia el oeste del ideal jeffersoniano estaba claro que no era para todo el mundo.

Los mismos valores pueden verse en los libros de *La casa de la pradera*, en los que la familia Wilder va en dirección oeste hacia lo que ellos perciben como un espacio vacío: «No había personas, solo los indios vivían allí».[20] La frase aparece en la primera página de las primeras ediciones de *La casa de la pradera*. Nada más volver la portadilla, con

una ilustración de Helen Sewell de una Laura Ingalls de rostro dulce abrazada a una muñeca, pasa a deshumanizarse a todo un grupo de personas. Los indios son una amenaza constante en los libros; el padre se desahoga con el viejo dicho de «el único indio bueno es el indio muerto».[21] Y en *La pequeña ciudad en la pradera* vemos aparecer a una banda de blancos con la cara pintada de negro.

De pequeña me encantaba *La casa de la pradera*. Leí y releí los libros hasta que me resultaron tan familiares como mi propia historia; puede que más. Fingía ser Laura. ¡Hasta tenía una cofia! La libertad con la que soñaba era una libertad blanca. Yo no lo veía así, claro. Pero el racismo era parte del proyecto; el proyecto de conseguir más libertad para los blancos. No es accidental que estuviera allí; era parte del trato.

Creemos que no sabían lo suficiente. Y, al mismo tiempo, creemos que nosotros lo habríamos hecho mejor. El impulso de viajar en el tiempo es crucial: queremos, como Stephen Fry, viajar al pasado sin perder un minuto e iluminar con nuestra sapiencia a todo el mundo.

Una noche, durante la cena, mi padre les preguntó a mis hijos si creían que ellos, de haber vivido en la República de Weimar, habrían alzado la voz contra el nazismo. Mis hijos, de razonamiento flexible y muy exigentes consigo mismos, lo pensaron durante un rato y luego contestaron que esperaban que sí. Que era imposible saberlo, pero que sin duda esperaban que hubiera sido así.

Mi padre contestó: «¡Yo habría luchado contra los nazis!». Los niños estuvieron riéndose de lo ocurrido después. Se habían sentido como Charlie Brown cuando Lucy le quita el balón. Creyeron que mi padre les estaba pidiendo que hicieran examen de conciencia, y lo que había hecho era aplastar su cauta honestidad con su certidumbre ilustrada.

Esa forma de pensamiento es condicional: si hubiese estado en tal sitio en tal momento, habría hecho tal cosa. Esa construcción tiene un nombre en la gramática. Se llama «condicional imposible» y se explica así: «Las oraciones condicionales imposibles describen algo que no pasó, pero que podría haber pasado de haberse dado las condiciones adecuadas».

De darse las condiciones adecuadas, habríamos hecho lo correcto.

El condicional parece una certeza absoluta en la mente del aspirante a hacer el bien que mira hacia el pasado, puede que mientras lleva una cofia. Estamos seguros de lo que habríamos hecho.

Pero para aquellos cuyas familias sobrevivieron al Holocausto, el condicional está más cargado de tensión y es mucho más urgente.

Le conté a mi amiga Tova el experimento mental de mi padre con mis hijos y me señaló que era como un reflejo de la conversación que solían tener en su familia ortodoxa cuando ella era niña: «Siempre nos preguntábamos sobre los gentiles: “¿Nos habrían escondido? ¿Nos esconderían ahora?”».

El condicional empieza a parecer mucho más amenazante cuando lo miras como lo describe Tova: la ayuda o el apoyo de alguien es condicional. No parece el tipo de ayuda con la que querrías contar.

Los liberales creen que el ser humano vive inmerso en un proceso de mejora continua. El liberalismo tiene como uno de sus principios centrales una teleología del bien, un camino hacia la justicia. Creemos que, de algún modo, estamos yendo a mejor.

Esa idea nos separa de la historia: ya no estamos sometidos a sus fuerzas. La historia está allí, o detrás de nosotros, o delante. Nosotros estamos en una posición especial: en la cima. Desde esa cima, damos para más.

Imaginamos que habríamos sido esa persona, la persona que habría escrito la carta, la que habría alzado la voz, la que habría escondido a los judíos, la que habría proporcionado una parada del ferrocarril subterráneo. [22]

Nos lo decimos mientras el mundo está literalmente en llamas, mientras fuerzas policiales militarizadas asesinan a ciudadanos, mientras hay niños retenidos en campos de prisioneros en nuestras propias fronteras.

La idea del tiempo —cargada de todo lo malo que ocurrió «antes»— y nuestra posición en lo alto de la cima es una forma de distanciarnos de los aspectos negativos de la humanidad. La idea del pasado funciona de la misma manera que la palabra «monstruo»: sirve para separarnos

de lo peor de la civilización humana. Somos los adultos del mundo. Lejos quedan nuestros peores comportamientos. No somos monstruos. En absoluto. La historia y los monstruos quedan proscritos en nuestro círculo ilustrado.

Creer que nosotros sí damos para más —un sentimiento moral donde los haya— es muy cómodo. Es seductora esa idea de la inexorable y benigna teleología de la justicia, del liberalismo y de la equidad. Tan seductora que enturbia nuestra forma de pensar y nuestra conciencia de nosotros mismos. Somos la culminación de todas las buenas ideas humanas.

Esa idea de «ir a mejor» es la que confundió al teórico político Francis Fukuyama y a los suyos a principios de los noventa, cuando anunciaron que el fin hegeliano de la historia —¡tachán!— había llegado. En su libro, apropiadamente titulado *El fin de la historia y el último hombre*, Fukuyama sostenía que el comunismo había sido derrotado en Rusia y estaba viéndose erosionado por las fuerzas del capitalismo en China; las ideologías represivas y la religiosidad estaban siendo sustituidas por el peso cultural de la economía de mercado. Según Fukuyama, «Más que mil capullos floreciendo en otras tantas plantas, la humanidad aparecerá como una larga caravana de carretas que avanza por el camino; unas carretas entrarán en la ciudad a toda marcha y limpias, en tanto que otras descansarán en el desierto o echarán raíces en el último paso entre las montañas. Varias carretas, atacadas por los indios, habrán sido incendiadas o abandonadas en el

camino».[23] En otras palabras, puede que algunos se queden atrás, pero nos encaminamos todos juntos a un lugar mejor. (La parte de «atacados por los indios» es de órdago.)

El capitalismo liberal es, en ese modelo, el lugar al que hemos llegado. Es un destino, no un paréntesis en la línea temporal de la historia.

Y luego vino, sorpresa, más historia. No se había acabado en absoluto. En los últimos años, de hecho, parece estar frotándose las manos y anunciando que no ha hecho más que empezar. O quizá que está acabando del todo, solo que no de la forma que esperábamos.

Ahora que sabemos tanto, ¿qué hacemos con los pecados del pasado? Esa es la pregunta que nos hacemos al pensar en Wagner. Aunque podríamos reformularla: ¿qué hacemos con los pecados del pasado, teniendo en cuenta que no hemos mejorado?

Por eso la grabación de *Access Hollywood* fue tan chocante. No porque ocurriera, sino porque a nadie pareció importarle. No hubo ningún revuelo. La nación no se alzó con una sola voz para decir: «Esto ya no es lo que somos. Damos para más». En lugar de eso, elegimos al presidente agarrador de coños. En los años posteriores, se acumularon las pruebas de que las cosas que creíamos haber dejado atrás seguían allí, acechándonos como hadas malvadas. Pero eso las hace parecer foráneas, y en estos últimos años hemos tenido que enfrentarnos al hecho de que las hadas malvadas somos nosotros.

Eso no era ninguna novedad para los afroamericanos ni para los judíos de Estados Unidos. Pero muchos de nosotros pasamos mucho tiempo sintiéndonos —y es algo que se ha señalado hasta la saciedad— mucho más sorprendidos de lo que deberíamos haberlo estado. Lo que estábamos viendo no encajaba con el ideal liberal de ir a mejor. Mi amiga Tova de nuevo: «Uno de los pasajes del séder que más me obsesionaba era "en cada generación un enemigo se alzará contra nosotros para destruirnos". Me horrorizaba que aquello no fuera cosa del pasado, que pudiera pasarme a mí también. Esa oscura certeza de que la historia no está yendo a mejor constituye una parte primordial de la identidad judía».

¿Qué hacemos con el arte de los monstruos del pasado? Buscarnos a nosotros allí, en lo monstruoso. Buscar espejos de lo que somos, en lugar de pruebas de lo estupendos que hemos llegado a ser.

Buscarnos a nosotros mismos en los monstruos del pasado puede invocar algunos fantasmas incómodos: ¿son casualidad las críticas a Woody Allen y Roman Polanski, dos hombres judíos, uno acusado y el otro condenado? ¿Hay antisemitismo en el descrédito al que los hemos sometido? Al fin y al cabo, el cliché más antiguo del antisemitismo es el de que «vienen a por nuestros hijos». Es una pregunta que hay que hacerse, y que es imposible responder.

En 2018 las cosas que nos habían sorprendido apenas dos años atrás ya habían dejado de hacerlo. Cuando se produjo el tiroteo en la sinagoga de Pittsburgh en octubre de ese

año, lo que hubo fue sorpresa por que algo tan terrible no hubiera pasado antes teniendo a Trump de presidente.

Pocos días después del tiroteo, crucé la isla en coche para asistir a un servicio religioso en la sinagoga Kol Shalom. Era una mañana radiante de octubre y los olores entraban en tromba por la ventanilla abierta: agua marina, hierba recién cortada. Nada más llegar vi que el pequeño salón estaba lleno: nuestra comunidad isleña había acudido en pleno al servicio, como si nuestros suaves y envejecidos cuerpos gentiles pudieran detener un acto de violencia.

La luz del sol entraba a raudales por las altas ventanas del templo. El rabino dijo: «Antes de que se creara el mundo, Dios estaba completo y entero, de modo que no había espacio para nada nuevo. Así que se hizo estallar a sí mismo y de los trozos rotos surgió el mundo».

El mundo siempre ha estado roto. Incluso estando allí sentados, con nuestra buena educación y nuestras buenas intenciones, estábamos aprendiendo una lección terrible. Estábamos aprendiendo que, después de todo, formábamos parte de la historia.

Cuando Stephen Fry describe la carta que le gustaría escribirle a Wagner —«Oiga, está a punto de convertirse en el mayor artista del siglo XIX y las generaciones futuras van a olvidarlo solo por ese ensayito repugnante que está escribiendo, y por el efecto que tendrá»—, lo que está describiendo en realidad es la dinámica de lo que llamamos «cultura de la cancelación». El término es irremediablemente inútil, porque sugiere que la pérdida de

estatus del acusado está de algún modo a la par del sufrimiento causado a la víctima. La distancia de Stephen Fry respecto al pasado —el hecho de ser, en teoría, alguien más ilustrado— le permite decirle algo a una figura histórica que no le habría dicho a alguien vivo.

(Nada de esto es una crítica a Stephen Fry. Admiro su valentía a la hora de enfrentarse a esa pregunta. Y frente a una cámara, nada menos. Fry no está dispuesto a renunciar a la obra que ama, y no está dispuesto a apartar la vista de la mancha. ¡Intenta fabricar su propia calculadora!)

Lo que (tristemente) se ha dado en llamar «cultura de la cancelación» es el acto contemporáneo de decirle a alguien que lo que está haciendo o diciendo es, por emplear la palabra de Fry, «repugnante». La cultura de la cancelación es, desde esa perspectiva, lo más sensato del mundo: en lugar de fantasear con enfrentarse a alguien del pasado, quienes practican la cancelación se enfrentan a alguien en el presente. Y ese tipo de confrontaciones deberían ser bienvenidas, ¿no?

He ahí un indicio de que la idea que tenemos de estar en el momento cumbre de la civilización puede que esté ligeramente equivocada. Porque si de verdad somos personas tan ilustradas, ¿no deberíamos celebrar que se produzca ese señalamiento? No pretendo fingir una ingenuidad que no tengo. Claro que sé que el señalamiento del acto inmoral puede llegar a ser, ha llegado a ser, virulento. Claro que sé que, debido al modo en que procesamos las acusaciones, ahora existe una cultura del miedo, una sensación de desenmascaramiento inminente. Yo personalmente me arrepiento de cosas que he dicho, de

cosas que he escrito, de cosas que he hecho. Están ahí a la vista de todo el mundo y sé que están mal. Tengo miedo de que se me afeen mis errores. ¿Es esa expectativa de afeamiento público el precio que pagamos por el ajuste de cuentas del #MeToo? ¿Es una especie de contrapartida, como las de los mitos griegos, en la que no podemos tener una cosa sin la otra? En ese caso, ¿merece la pena mi potencial pérdida de estatus a cambio de que las víctimas puedan decir lo que les ha pasado? Mi respuesta es, en principio, sí. Pese a que la pérdida de estatus puede ser una puta pesadilla.

Esa contrapartida es deprimente y puede que incluso inhumana, pero, en mi cabeza, es el trato que está sobre la mesa ahora mismo. Hay personas a las que se les afea lo que han hecho, de forma merecida o no, para que otras personas puedan decir lo que les ha pasado. En lugar de aceptar ese trato, nos inventamos un término ofensivo y cada vez más idiota, «cultura de la cancelación», que invalida la mitad de la ecuación, la mitad en la que las personas pueden decir que algo no está bien. Puede que sea un mal trato; seguramente lo sea. Pero es la realidad en la que vivimos.

La fantasía liberal de la ilustración sin esfuerzo supone sencillamente que estamos yendo a mejor todo el tiempo. Pero ¿cómo diablos vamos a mejorar si no escuchamos a quienes nos dicen lo que está mal?

7

El antimonstruo

Vladimir Nabokov

Un libro del pasado que se considera problemático casi sin excepción es *Lolita*. Nos acercamos a él con timidez, con miedo de provocar a la bestia. Porque *Lolita*, a lo largo de las décadas, se ha transformado en algo realmente extraño: en un texto que, en sí mismo, se ve como un acto de abuso.

Leer el libro es involucrarse en lo monstruoso. El hombre que lo escribió sin duda debió de ser él también un monstruo.

Pero ¿lo era? Al mirarlo entrecerrando los ojos, parece tener desde luego un perfil monstruoso. Aunque escribió tres obras maestras, varias novelas simplemente buenas y una que es una auténtica basura, se lo recuerda sobre todo por ser el autor de un retrato-monstruo. Humbert Humbert, el violador de niñas, aparece retratado en su libro de una forma tan completa y perfecta que ha acabado confundiéndose con su autor. Solo un monstruo puede conocer tan bien a un monstruo. *Lolita* debe de ser sin duda una especie de reflejo de su autor.

¿Era Nabokov un monstruo? La primera vez que leí el libro, habría contestado con un afectado sí. Tenía trece

años. Sabía que *Lolita* era oficialmente un libro importante, pero iba de una chica de mi edad. Lo cual parecía una suerte. Hacía poco que había abordado con éxito otra novela para adultos, *El gran Gatsby*; eufórica por el triunfo, pensé en darle una oportunidad a *Lolita*. Saqué el libro de la estantería y me lo llevé fuera, a mi hamaca de leer, colgada entre dos árboles en lo alto del estrecho de Puget, una disposición peligrosa que —apropiadamente y sin saberlo— se hacía eco de la primera frase de *Habla, memoria*, de Nabokov: «La cuna se balancea sobre un abismo». [1]

Bueno, pues me horrorizó. La mayor parte del libro era repulsivo e incluso las partes no repulsivas resultaban inquietantes: «Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, cuando estaba derecha, con su metro cuarenta y ocho de estatura sobre un pie enfundado en un calcetín. Era Lola cuando llevaba puestos los pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos fue siempre Lolita». [2] ¿Por qué Lolita tenía tantos nombres? Apenas parecía un personaje. No llegabas a saber nada de ella. No llegabas a tener su punto de vista. Lolita, Dolly, Lo... Humbert no hacía más que hablar de ella, pero nunca llegabas a saber cómo era de verdad. Lolita era un destino al que nunca llegabas, una paradoja de Zenón hecha niña. Por otro lado, ¿por qué Humbert Humbert no tenía más que un nombre, repetido como un tartamudeo balbuceante? ¿Y por qué no se callaba nunca? Si el libro se llamaba así por ella, ¿por qué —tras todo un día leyéndolo— solo lo conocía a él?

Con la miopía de las personas muy jóvenes, busqué señales de mí misma. Me interesaba el modo en que el maduro HH establecía parámetros de edad para el ninfulismo: «Quisiera que el lector considerara “nueve y “catorce” como los límites —playas de aguas relucientes como espejos, rocas rosadas— de una isla encantada, reino de esas muchachas a las que denomino nínfulas, y rodeada por un mar vasto y brumoso». [3] (Un paisaje que recuerda al mundo utópico/amenazante de niñas de Henry Darger.) Según la métrica de la edad, yo también era una nínfula. Aunque parecía que no solo la edad importaba. Había, descubrí, requisitos de ninfulismo que no eran visibles para todo el mundo, lo que Nabokov llamaba «signos inefables —el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar». [4] Yo era patosa, demasiado alta y de cabello grueso, y mi preocupación principal era saber de dónde vendría mi próximo bol de helado de vainilla con sirope de chocolate, así que tenía mis dudas sobre mi propia condición de nínfula. Y, pese a ello, sentía la necesidad de encontrar a un personaje con el que pudiera identificarme y pensé en primer lugar en la chica de mi edad, pero en el centro de la descripción que Humbert hacía de ella descubrí… que no había nada. Solo interminables reflexiones, negras como el betún y plagadas de florituras, sobre, digamos, sus omóplatos.

Me parecía todo bastante desagradable. Al acabar ese primer día de lectura, me embargaba el asco: hacia Humbert, hacia Nabokov y sobre todo hacia lo que veía

como un retrato unidimensional de la chica en el libro. Lolita no era lo que yo pensaba que debía ser un personaje de verdad, y que no fuera capaz de materializarse me indignaba.

Mi respuesta era emocional: me entristecía que en *Lolita* faltara Lolita.

Lo que no pregunté fue por qué Nabokov la había hecho desaparecer.

Mi yo preadolescente convirtió a Humbert Humbert y Vladimir Nabokov en una misma persona. Es posible, incluso probable, que el escritor, que entendía bien la física de la lectura, buscara esa confusión. *Lolita* está narrada como unas (ficticias) memorias: Humbert le habla directamente al lector. Al utilizar esa primera persona —la voz del narrador confesional— Humbert se convierte en el autor del libro. Nabokov está jugando con la fórmula «Humbert Humbert, *c'est moi*».

Lo que sabemos de la biografía de un creador afecta al modo en que vemos su obra, pero en este caso lo que sabemos de la obra afecta al modo en que nos acercamos a la biografía del autor. ¿Cuál es el diagrama de Venn de los deseos de Humbert y los de Nabokov?

Desde su temprana obra en ruso *El hechicero* y hasta su novela póstuma, *El original de Laura*, Nabokov nos habla de hombres que tienen relaciones sexuales con chicas muy jóvenes o que intentan tener relaciones sexuales con chicas muy jóvenes o que intentan (pero sin ponerle mucho empeño) no tener relaciones sexuales con chicas muy

jóvenes. Pero no hay ninguna prueba de que Nabokov albergara en su corazón deseos pedófilos. Nabokov, sin duda, hubiera sentido un enorme desprecio por cualquier intento de averiguar lo que había en su corazón. La idea misma de que el escritor tuviera un corazón cuesta un poco de imaginar. Esta lectora se pregunta si no tenía quizá novelas en lugar de corazón. En cualquier caso, Nabokov opinaba que, más que el enfoque biográfico de la vida de un creador, lo que importaba era el rastro que dejaba en la página: «La mejor parte de una biografía de escritor no es el registro de sus aventuras, sino la historia de su estilo». [5]

Y aun así: ¿cómo llegó Nabokov a entender tan bien a Humbert? Había siempre otra pregunta acechando junto a esa: ¿era Nabokov un monstruo? Eso era lo que yo me preguntaba como lectora infantil, aunque no llegué a verbalizarlo. No conseguía quitarme de la cabeza la idea, o más bien la sensación, de que Nabokov le estaba infundiendo a Humbert su propia criminalidad.

Al echar la vista atrás, mi idea de que Humbert era Nabokov parece un pecado de juventud. ¿Estoy queriendo decir que ese tipo de interpretación —la que supone que Nabokov es un monstruo— es infantil? Sin duda implica un error, el de confundir un pensamiento con un hecho, o más bien el de condenar a un autor por tener ese pensamiento e inventar una historia sobre el hecho.

Yo pensaba —o más bien sentía— que el tema que trataba Nabokov lo convertía en un monstruo.

No deberíamos juzgar a los creadores por los temas que eligen tratar.

Pero lo hacemos. Juzgamos a los creadores por los temas que tratan a todas horas. Ahora más que nunca. ¿Podría publicarse *Lolita* hoy? Lo dudo. ¿La historia de un pederasta en serie que engatusa a una adolescente, la secuestra, atraviesa en coche todo el país con ella, la viola cada noche y también por las mañanas y evita que huya en todo momento? ¿Y en la que solo se nos da el punto de vista de él? Es imposible saber si el libro se publicaría hoy o no, pero es fácil imaginar que el recibimiento sería furibundo.

Lo que sabemos es que ese tema monstruoso Nabokov se lo hizo propio. Tras *Lolita*, en materia de novelas sobre pedófilos (y a veces parece que de novelas en general), no puede haber nada. Es tierra quemada; cuesta imaginar por qué deberíamos necesitar otra.

A raíz del #MeToo, siguiendo la estela del tsunami de los hombres monstruosos, revisité *Lolita*. Yo ya no era una nínfula; era una madre que se enfrentaba al reto de educar a unos hijos libres, unos hijos que yo quería que salieran adelante en un mundo que, a veces, parecía plagado de agresores. También era una mujer muy cansada de las historias de hombres. Compré un ejemplar de *Lolita* en Magus Books, en el distrito universitario de Seattle, seguramente el mismo sitio en el que lo compré la primera vez que lo leí. Magus es un lugar que me retrotrae a mi yo adolescente; mis pensamientos de niña parecen arremolinarse en sus vigas polvorientas.

Releí el libro tumbada en la cama, entre sorbos de *bourbon* como medida preventiva, y, mientras avanzaba entre sus páginas, me vi obligada por la prosa a reconocer la grandeza —la intencionalidad— del libro. Allí no había nada accidental. No necesitamos encomendarnos a la falacia intencional para preguntarnos qué tramaba Nabokov. Nos preguntamos qué es lo que tramaba porque suponemos que su mente era más preclara que la nuestra y queremos entender cómo funcionaba. Así que tuve que hacerme la pregunta que me pedía el libro:

¿Por qué Nabokov le dedicó tanto tiempo a Humbert?

Es un error plantear esa pregunta en busca de una respuesta biográfica. En otras palabras: tenemos que hacernos la pregunta no sobre Nabokov como hombre, sino sobre Nabokov como autor. Debemos preguntarnos, como aprendimos a hacer en clase de literatura y como ansiamos hacer cuando nos vemos atrapados, con un vaso de vino blanco caliente en la mano, en esos grupos de lectura interminables en los que la idea de la intención autoral es anatema, por qué decidió el autor hacer lo que hizo, qué está pasando en el libro y por qué. La respuesta biográfica a esas preguntas es un muro de ladrillo en lo que se refiere a Nabokov. La única respuesta es la respuesta estética.

Por decirlo de otro modo: ¿por qué Nabokov, dueño de una de las prosas más bellas y dúctiles y sencillamente divertidas del inglés moderno, le dedica tanto tiempo y energía a ese capullo?

Tal vez la respuesta pueda encontrarse en las palabras de otro capullo, Roman Polanski. Con todos los focos apuntando hacia él tras la violación de la adolescente de trece años Samantha Gailey, Polanski dijo que su deseo de tener relaciones sexuales con chicas jóvenes era lo más normal del mundo. «Si hubiera matado a alguien no habría tenido tanto atractivo para la prensa, ¿te das cuenta? Pero... follar, ya ves, y con chicas jóvenes. Los jueces quieren follarse a chicas jóvenes. Los jurados quieren follarse a chicas jóvenes. ¡Todo el mundo quiere follarse a chicas jóvenes!» [6]

Tenía que ser Polanski quien nos pusiera sobre la pista: el deseo de violar a niñas no es tan inusual. ¿Por qué debería contar Nabokov la historia de Humbert? Porque, como nos dice Polanski, es una historia humana común y corriente. Es terrible, impensable y espantosa, y ocurre a todas horas. Lo que la convierte en un tema apropiado para un escritor.

Pero lo que tiene de normal el delito de Humbert no es la historia que a primera vista explica *Lolita*. Desde el punto de vista de Humbert —es decir, desde el punto de vista del libro—, su amor por Lolita es algo único, sin doblez. Sabemos que él y su amor son extraordinarios porque Humbert nos habla de ello largamente, a su manera bella, florida y extenuante. Solo «un artista y un loco» pueden ver y amar de verdad a una nínfula; es decir, un hombre fuera del amontonamiento ordinario de la vida. Humbert no solo está fuera de ese amontonamiento, sino por encima de él.

Humbert es «especial», a la manera de un estudiante de una escuela preparatoria progresista. De hecho, él mismo utiliza la palabra «especial» para describir su situación en más de una ocasión. Empecinado en su idea de la singularidad, llama a su pedofilia «una singularidad innata».[7]

La vida interior de Humbert se eleva por encima de las demás: el libro, al fin y al cabo, se presenta como unas memorias. El género ya arrastra desde siempre una fama de narcisismo, así que Humbert, con su autoimplicación criminal, es el memorialista definitivo. Las memorias son, en el peor de los casos, un largo aullido sobre la propia singularidad.

No solo el género empleado, sino el lenguaje que utiliza Nabokov reafirman esa singularidad. Es un lenguaje que proclama su propia distinción; un lenguaje con un gran equipo de relaciones públicas. «Pueden confiar en que la prosa de los asesinos será siempre elegante», dice Humbert en una de sus citas más famosas.[8] Su forma de hablar está pensada para distinguirlo del resto, para reafirmar su condición de persona extraordinaria.

En realidad, como Polanski señalaba, Humbert no tiene nada de especial. No es un monstruo «singular», sino un abusador de menores común y corriente.

Humbert nos habla una y otra vez de lo especial de su amor por Lolita. Pero, por supuesto, ese amor no es especial. La idea de Humbert de que Lolita le estaba predestinada —que la habían elegido los dioses para él— queda desestimada incluso antes de conocer a la joven. Humbert llega a Ramsdale, la ciudad natal de Lolita, en

busca de un lugar donde vivir. Un tal señor McCoo, el primo de un antiguo empleado de su tío fallecido —un vínculo de lo más endeble—, le ha ofrecido una habitación. Ese primo del empleado de su tío le escribe una carta a Humbert y le cuenta que no solo tiene una habitación, sino también una hija de doce años, lo que, en la mente de Humbert, es un ofrecimiento aún mejor. Cuando Humbert se entera de la existencia de la hija de ese tal McCoo, se dirige a Ramsdale tan deprisa que casi puede oírse el típico sonido de salir corriendo de los dibujos animados. «Cambié cartas con esas personas, las persuadí de que era un amante de la vida doméstica, y pasé una noche fantástica en el tren, imaginando con todos los pormenores posibles a la enigmática nínfula a la que me camelaría en francés y toquetearía con elegancia humbertiana.»[9] Cuando llega a Ramsdale, Humbert se encuentra con la noticia de que la casa de McCoo ha ardido hasta los cimientos, «quizás a causa de la conflagración sincrónica que durante la noche entera había rugido en mis venas».[10] La habitación —y con ella la nínfula McCoo— ya no existe.

Pero entonces, oh, entonces, solo unas pocas horas y cuatro páginas después —«el rey grita de júbilo, las trompetas atruenan»— Humbert conoce a Lolita. «Me es muy difícil expresar con la fuerza adecuada aquella llamarada, aquel estremecimiento, aquel impacto de apasionado reconocimiento.»[11]

Lo que sostiene Humbert (y no hay quien lo saque de ahí) es que Lolita le sacude el alma porque le recuerda a su primer amor de la infancia. Pero ¿qué pasa con la hija de McCoo? ¿Acaso no sugiere la repentina conflagración de

Humbert que estaba predispuesto para abalanzarse sobre una adolescente —cualquier adolescente— y experimentar ese «impacto de apasionado reconocimiento»?

Si la casa de McCoo no se hubiese incendiado, ¿habrían tenido el mismo destino fatídico Humbert y la joven McCoo?

¿Qué tiene eso de especial?

Por otro lado, es verdad que, en un sentido en concreto, Lolita es perfecta para Humbert. Lolita es perfecta porque nadie la está protegiendo. Su perfección reside en su vulnerabilidad, su disponibilidad, su acceso.

Esas son las cualidades especiales que busca el más corriente de los criminales: el degenerado.

Humbert, de hecho, se da cuenta de su propia banalidad hacia el final. Esa constatación llega al mismo tiempo que la conciencia de haber destruido a Lolita. Justo antes de la escena de la pelea con Quilty, Humbert se pregunta entre paréntesis: «(¿Y si yo había hecho con Dolly lo mismo que Frank Lasalle, un mecánico de cincuenta años, hizo en 1948 con Sally Horner, de once?)».[12] La pregunta se responde sola. Humbert no es más especial que Frank Lasalle.

Nabokov retoma, casi de inmediato, la cuestión de lo poco especial que es Humbert en el episodio de Clare Quilty; aquí H y Q están están fundidos, duplicados. Quilty lleva una bata púrpura, «muy semejante a la mía», dice

Humbert.[13] Los dos se convierten en uno al enzarzarse en una pelea: «Rodó sobre mí. Rodé sobre él. Nosotros rodamos sobre mí. Ellos rodaron sobre él. Nosotros rodamos sobre nosotros».[14] Podría defenderse que Quilty no es una persona real sino un producto de su imaginación, pero, aun así, su existencia pone algo en evidencia: Humbert Humbert no es tan especial después de todo.

La propia Lolita parece ser consciente de la banalidad de Humbert. Tras violarla por primera vez, ella misma califica lo ocurrido de crimen corriente: «—¡Puerco! —exclamó sin dejar de sonreírme dulcemente—. ¡Criatura repugnante! Yo era una niña pura como una perla, y mira lo que has hecho de mí. Debería llamar a la policía y decirle que me has violado. ¡Oh, puerco, puerco, viejo puerco!».[15]

¿Qué podría haber más ordinario que un viejo puerco? Humbert y su prosa elegante reducidos en dos palabras a un cliché. A nada especial.

¿Qué significa la banalidad de Humbert para Nabokov?

Significa que la victimización de Lolita es una tragedia precisamente porque no es excepcional. Lolita está aislada, pero no sola.

Todo el mundo quiere follar con chicas jóvenes.

Lolita ha tenido defensores desde su publicación, y lo que suelen alegar es que Nabokov ha encontrado la humanidad en un monstruo. Esa lectura vuelve a poner en el centro a Humbert y convierte en real el concepto extraordinario que

tiene de sí mismo. Pero Nabokov sin duda está diciendo algo distinto: Humbert es, en realidad, tan banal como la suciedad. Es el viejo puerco que camina junto a ti cada día, enmascarado, en este caso, por una prosa elegante.

Humbert no es especial. Humbert no es extraordinario. Es Frank Lasalle. Está por todas partes.

Si Humbert es común y corriente, también Lolita lo es. Ella también está por todas partes. La vemos a todas horas. Es la chica a la que le han destrozado la vida. La ubicua víctima del ubicuo monstruo. Y es la ubicuidad de Lolita lo que en última instancia le preocupa a Nabokov.

La clave está en el título. El libro trata de lo que dice que trata: de una simple chica.

El hecho de que apenas podamos verla forma parte de la historia. Está oculta a nuestra vista. Solo vemos lo que Humbert quiere ver. O lo que quiere que veamos. Humbert reduce a Lolita a sus partes más suaves; o, mejor dicho, a su propia idea de quién es ella. Pero, incluso mientras lo hace, Nabokov nos proporciona —de tapadillo y no muy a menudo— la experiencia real y vivida de Lolita.

Vemos un atisbo de su vida interior de vez en cuando, a través de un oscuro cristal humbertiano. Por ejemplo, cuando Humbert evoca su viaje por carretera a través del país: «Y ahora no puedo menos que pensar que nuestro largo viaje no hizo más que ensuciar con un sinuoso reguero de fango el encantador, confiado, soñador, enorme país que entonces, cuando lo miro retrospectivamente, no era para nosotros más que una colección de mapas de puntas dobladas, guías turísticas ajadas, neumáticos gastados y sollozos nocturnos. Porque cada noche —y todas

y cada una de las noches— Lolita se echaba a llorar no bien me fingía dormido».[16] Esa breve frase sobre su llanto es un atisbo de la vida interior de la adolescente; ha estado escondida allí durante todo ese tiempo, mientras Nabokov dejaba que Humbert parloteara.

En el libro pasan por supuesto muchas cosas —hay largos viajes en coche y violaciones e incluso un asesinato—, pero al leerlo de adulta sentí casi de forma visceral que la verdadera trama era el reconocimiento incipiente por parte de Humbert de la individualidad de Lolita. Humbert ha pasado por alto a la persona que está destruyendo. Y nosotros también tenemos que hacerlo. Estamos implicados en la historia; nosotros también olvidamos que Lolita es una persona hasta que, horrorizados, lo recordamos.

Ese reconocimiento incipiente se cuenta, con una clásica monstruosidad frívola, en un momento en el que Humbert camina detrás de Lolita y de una de sus amiguitas, excitado (una palabra repugnante y certera), como siempre, por la proximidad de las adolescentes: «Y, mientras mis piernas de autómata seguían andando, me impresionó el hecho de que, sencillamente, no sabía una palabra acerca de la mente de mi niña querida, y que, sin duda, más allá de los estúpidos clichés juveniles, había en ella un jardín y un crepúsculo y el portal de un palacio [...], completamente prohibidas para mí».[17]

Un jardín y un crepúsculo y un portal de un palacio son formas elegantes de decir «alma», y todo el mundo tiene una. El jardín y todo lo demás son una suposición, pero por supuesto nunca llegamos a verlos. Que Humbert reconozca

que «sin duda» existen solo sirve para recordarnos todo lo que no sabemos de Lolita. Ansiamos tener una perspectiva sobre ella distinta a la de Humbert. La señorita Pratt, la directora del colegio al que va Lo, convoca a Humbert a una reunión y le hace un resumen extenso de las opiniones y observaciones de las profesoras sobre la adolescente. Y ese vistazo a Lolita en el mundo, no pasada por el cedazo de la mirada de Humbert, nos entusiasma.

El temor creciente de Humbert por la individualidad de Lolita no cambia un ápice su comportamiento. La única redención que experimenta Humbert es la de ser cada vez más consciente de su monstruosidad. Creemos que redención es sinónimo de curación, pero Humbert no se cura nunca. Hacia el final, en un momento de crisis, dice: «De manera más bien abstracta, solo porque sí, la antigua bestia que había en mí acariciaba la idea de encontrar a una niña medio desnuda que pudiera estrechar contra mí durante un instante, después del crimen, cuando ya nada importara y todo me estuviera permitido».[18] Nunca se despoja del deseo, pero sí acaba reconociendo que Lolita es una niña real que existe más allá del uso que él hace de ella; o que existía, en cualquier caso, en tiempo pasado, antes de que él la destruyera.

Humbert hace caso omiso de la vida interior de Lolita, y lo mismo parece hacer Nabokov. Pero su no voz se convierte en una ausencia resplandeciente y descorazonadora en el centro de la novela.

El libro acaba siendo no el retrato de un monstruo, o no solo el retrato de un monstruo, sino el retrato de la aniquilación de una niña.

Y la cuestión de la banalidad sirve para recordarnos que no se trata de la aniquilación de una niña, sino de un mundo entero de Lolitas destruidas por un mundo entero de Humberts; destruidas no solo física, sino existencialmente.

La violación a un niño no es solo un acto sexual: es el robo de la infancia en sí. La aniquilación de la individualidad es el rastro terrible de ese acto.

En uno de los pasajes más famosos de la novela, Humbert está en una ladera que tiene a sus pies una pequeña ciudad, poco después de haber perdido a Lolita, cuando oye un bullicio que procede de la población: «Lo que yo oía no era más que la melodía de los niños que jugaban, solo eso. Y tan límpido era el aire que, dentro de aquel vapor de voces mezcladas, majestuosas y minúsculas, remotas y mágicamente cercanas, francas y divinamente enigmáticas [...] me quedé de pie durante un rato escuchando desde mi elevado saliente aquella vibración musical, aquellos estallidos de gritos aislados con una especie de tímido murmullo como de fondo. Y entonces comprendí que lo más dolorosamente lacerante no era que Lolita no estuviera a mi lado, sino que su voz no formara parte de aquel concierto». [19]

Humbert contempla aquí a la clase de niños afortunados que pertenecen sin saberlo al hábitat de la infancia. Él ha desterrado a Lolita de ese grupo. Si Humbert no es especial

—si es, de hecho, tan banal como Frank Lasalle, si todo el mundo quiere follarse a chicas jóvenes, si el suyo es un crimen común y corriente—, entonces podemos pensar en Lolita como en un miembro involuntario de otro grupo de criaturas mucho menos afortunadas.

La ausencia de Lolita de la novela es el sonido que emiten esos niños sin suerte, apartados: el silencio incuantificable de los maltratados.

Si Nabokov está del lado de Lolita, una víctima silenciosa (aunque muy parlanchina), ¿significa eso que sus simpatías están con todas las víctimas silenciosas? Martin Amis defiende que Nabokov equiparaba la pedofilia de Humbert con el Holocausto, que las dos cosas estaban, en el universo moral de Nabokov, algo así como a la par.

La ausencia de voz de Lolita se une a una armonía de silencio, el de todos los otros niños a los que les han robado la infancia de un modo tan sumamente común y corriente.

Cuando de adolescente leí el libro, me inquietó la falta de lo que habría llamado, con mi vocabulario de clase de Lengua y Literatura del instituto, «desarrollo del personaje». La ausencia de Lolita me ponía los pelos de punta. Al releer la obra, sabiendo lo que sé ahora sobre ser una chica y que abusen de ti de las formas más banales, más comunes y corrientes, noté su ausencia de nuevo.

Esa vez noté su pertinencia, su verdad. En mi lectura adulta, la presencia enigmática de Lolita durante todo el libro —su silencio— parecía no solo adecuada desde una perspectiva literaria, sino también real. La sentía como una

evocación de lo que había sido mi experiencia de chica adolescente yendo por el mundo.

Mi lectura de *Lolita* de mis trece años, llena de rabia y de hartazgo, en realidad estaba bien encaminada. No en lo de confundir a Nabokov con Humbert. Pero sí en lo de tener una reacción casi visceral a la ausencia de Lolita como presencia real en la novela.

Estaba leyendo la representación más hábil del mundo del borrado de una niña. Puede que me diera miedo porque yo, como tantas otras adolescentes, estaba viviendo esa misma historia, a otra escala, en silencio.

Nabokov rechaza nuestros intentos de hacer algo tan burdo como identificarnos con un personaje. Pero yo viví la extraña experiencia de identificarme con un silencio.

Es una obviedad, pero vale la pena dejarlo claro: la sensación vertiginosa, terrorífica y reveladora que tuve de estar leyendo sobre el borrado femenino se deriva de la decisión de Nabokov de escribir como el monstruo. Él tuvo que arriesgarse a que lo confundieran con Humbert para hacer que el lector viera y sintiera la aniquilación de Lolita. Esa confusión es lo que hace que surja la pregunta de si Nabokov era un monstruo. ¿Sentía lo que sentía Humbert, pensaba lo que pensaba él? (A fin de cuentas, volvió a esos temas en otras ocasiones.)

Y si de verdad lo sentía o lo pensaba, ¿es eso monstruoso? ¿O simple perversidad humana? A fin de

cuentas, los pensamientos no son hechos. Las ficciones no son crímenes.

Lo cierto es que las personas albergan todo tipo de sentimientos horribles, inútiles y perversos. Por ejemplo, cada vez que subo a un transbordador siento el extraño deseo de lanzar las llaves de mi coche por la borda. Es más, a veces siento el deseo de lanzarme yo por la borda. Reprimo ese impulso y, según todas las biografías existentes, tampoco Nabokov siguió ninguno de los impulsos que pudiera (o no) tener.

Y aun así, solo poniéndose en la piel de una persona con esos sentimientos fue capaz de escribir *Lolita*. Todo buen artista sabe que las mejores obras requieren despojarse en cierta medida del yo. Exigen que vayas, eches un vistazo a tu alrededor, traigas de vuelta algo que quizá incomode a los demás, y lo escribas. Incluso aunque sea horrible, incluso aunque nadie quiera oírlo, incluso aunque haga que tú, el artista, parezcas un bicho raro.

Porque el gran escritor sabe que los sentimientos más terribles no tienen nada de excepcionales.

El gran escritor sabe que incluso los pensamientos más oscuros son banales.

Pero, por el amor de Dios, eso no significa que tengas que actuar en consecuencia. Nabokov y la violación infantil: las obras existen, y la acción nunca se produjo. ¿Significa eso que la escritura sustituyó a la acción? Es posible que

Nabokov tuviera deseos monstruosos y que los canalizara en su propia obra. Lo que no significa que su obra tuviera un objetivo terapéutico o catártico —Dios nos libre—, sino que él sentía el impulso de los grandes artistas de examinar de cerca lo peor de sí mismo, en lugar de evitarlo.

El pensamiento no equivale a una acción. Pero ahora los temas también se someten a juicio. A Roth se lo ha llamado sexista por (entre otras cosas) escribir sobre hombres sexistas; el último libro de James Salter fue masacrado por describir una relación sexual entre un hombre adulto y una chica joven. Son crónicas de los rincones más oscuros del deseo masculino, pero la crónica en sí no es ningún delito.

Nabokov, al escribir sobre esos deseos oscuros, rechazó la fórmula de que el genio merece tener carta blanca. Ser grande no significa poder hacer lo que se quiera. (E insisto en que no hay ninguna prueba de que Nabokov fuera un pedófilo.) He citado antes unas palabras de Jenny Offill en las que describía a Nabokov como un tipo de monstruo: un monstruo del arte. Y eso sí podría ser cierto. Puede que representara el papel del escritor cuyas necesidades son primordiales. Pero por lo que se refiere a la carta blanca de la que disfruta el genio, está claro que Nabokov rechazó la posibilidad criminal de su propia monstruosidad. Nunca se convirtió en ese tipo concreto de Gorgona que lo devora todo.

Tras la publicación de *Lolita*, la sombra de Nabokov empezó a ser la de un monstruo. Ese fue el riesgo que corrió —el de que pensaran que era un criminal normal y corriente— para poder contar esta historia en concreto.

En la última parte de *Lolita* hay una escena que me puso los pelos de punta en mi lectura adulta del libro; que me asustó, de hecho. Humbert, con su pistola en la mano, piensa en la época, años atrás, en la que aprendió a usarla. Recuerda ir al bosque con su vecino Farlow y un expolicía llamado Krestovski:

> Farlow, con quien había errado por aquellos bosques remotos y solitarios, era un tirador admirable, capaz de alcanzar a un colibrí con su treinta y ocho, aunque debo decir que la prueba de la hazaña era harto precaria: apenas una pelusilla iridiscente. [20]

Ese es el proyecto de *Lolita*. Mostrarnos lo que ha quedado destruido.

Nabokov es, de hecho, una especie de antimonstruo. Estaba dispuesto a que el mundo pensara lo peor de él. Al hacerlo —al contar la peor historia y dejar que el mundo creyera que tenía algo que ver con ella—, creó una forma de que entendiéramos, de que sintiéramos, la enormidad que supone robarle a alguien la infancia.

El libro parece el retrato de un monstruo. Pero Nabokov ha hecho algo que es aún más milagroso: ha atrapado una pelusilla iridiscente, como prueba de la destrucción de una vida corriente.

8

Los silenciadores y los silenciados

Carl Andre, Ana Mendieta

Detengámonos por un momento en la imagen de un colibrí. En inglés, *hummingbird*. Nabokov lo escribiría separado, *humming bird*, ‘pájaro zumbante’, con lo que se pierde el aspecto aerodinámico de la palabra unida, pero tiene una ventaja: la pausa añadida subraya la idea del zumbido, del *humming*.

El zumbido como sonido, como lo opuesto al silencio. Nabokov reflejó el (muy parlanchín) silencio de Lolita, pero representar un silencio es una tarea extraña. Cuando empezaron a acumularse las acusaciones/cancelaciones/#MeToos, me pregunté sobre esa tarea, sobre cómo podría hacerse. ¿Qué hay de esas personas cuya obra fue ignorada, que vieron cómo al mismo tiempo hombres criminales acaparaban todos los recursos? ¿Qué hay del silencio de las personas que no llegaron a producir ninguna obra?

El mundo está lleno de voces no escuchadas. Nos vienen a la mente Dora Maar o la hermana de Shakespeare, pero,

claro, no podemos saber lo que no sabemos: la obra de quienes nunca encontraron editor, la obra que jamás llegaron a crear personas lastradas por la pobreza y el racismo, o por la simple indiferencia.

Parte del problema es que no siempre notamos esas ausencias, incluso cuando eres tú quien falta. Dice Deborah Levy en su libro de memorias *Una casa propia*: «Antes de los veinte, solía leer las polvorientas revistas literarias que mi madre tenía amontonadas en sus estanterías, publicadas en los años sesenta y setenta. Me interesaban las entrevistas a escritores brillantes y apenas me daba cuenta de que no había ni una sola entrevista a una escritora».[1] El hombre monstruoso desplaza a otras voces. ¿Cómo encontrarlas y cómo escucharlas?

Levy es consciente, de adulta, de que ella podría haber sido una de esas voces: «Aun así, ya de muy joven había atisbado una forma para mi vida. Sabía que era escritora. ¿Quién es ella, entonces, esa chica/mujer escritora? El hecho de no haberme sentido ofendida por la ausencia de mujeres en las páginas de aquellas prestigiosas revistas suponía una terrible desconexión de lo que fuera que me debería haber hecho sentir su ausencia. Era algo normal. Era normal estar desaparecida».

¿Cómo contamos los silencios?

Desde luego es imposible describir las obras que nunca llegaron a crearse, pero la muerte de Ana Mendieta constituye una especie de parábola sobre el silencio artístico. En 1985, Mendieta era una joven artista, poco

conocida, que hacía lo que llamaba «obras tierra-cuerpo».[2] Su obra artística estaba marcada por el feminismo, por ideas sobre la violencia contra las mujeres y por su pasado como refugiada venida de Cuba, donde su padre se había unido a las fuerzas contrarrevolucionarias anticastristas.[3] Sus obras eran inquietantes, polémicas, incluso rabiosas. En uno de sus vídeos, le brota sangre del cuero cabelludo y le gotea sobre el rostro. Su obra más conocida, una serie titulada *Silueta*, muestra una figura femenina grabada en la tierra; Mendieta utilizaba su propio cuerpo para esas imágenes.[4]

La carrera de Mendieta se vio a la vez impulsada y ensombrecida por la de su marido, Carl Andre, un escultor que disponía materiales humildes y prefabricados sobre el suelo para crear patrones y formas laterales. La obra de Andre, con su énfasis en la horizontalidad, se consideró parte de la drástica ruptura de la escultura con el pedestal de finales de los sesenta. El rechazo minimalista de sus formas se veía reforzado por lo modesto de los materiales. Su obra de esa época va en procesión por el suelo, creando paisajes urbanos atrofiados. Convierte al espectador en un rey que inspecciona sus dominios y, al mismo tiempo, en un ama de casa frente a un patrón eterno de objetos que esperan ser recogidos. Las obras juegan con el modo en que experimentamos una estancia, un espacio. Son piezas con un gran poder y misterio. Si te unes al consenso de que importan, la recompensa es una visión de una austera belleza.

Mendieta, entretanto, era una figura en ascenso. Había empezado a hacerse un nombre con su trabajo

abiertamente feminista. En 1973, cuando era todavía alumna de la Universidad de Iowa, creó una obra, *Rape Scene*, como respuesta a la violación de otra estudiante. Mendieta invitaba al público a su apartamento, donde, a través de una puerta entornada, podía verse a la artista en la postura de la víctima de una violación: ensangrentada, inclinada sobre una mesa y desnuda de cintura para abajo.

Mendieta y Andre se casaron a principios de 1985. Ese otoño, Mendieta estaba lejos de eclipsar a su marido, pero acababa de recibir dos de los premios más prestigiosos del mundo del arte: el Prix de Rome y una beca Guggenheim.

A primera hora del 8 de septiembre de 1985, el servicio de llamadas de emergencias de Nueva York recibió una llamada: «Lo que pasó fue que tuvimos... mi mujer es artista y yo soy artista y tuvimos una pelea sobre la cuestión de que yo estaba más, eh, expuesto al público que ella, y ella fue a la habitación y yo fui detrás y ella salió por la ventana».[5]

«Lo que pasó fue...» El cuerpo de Ana Mendieta yacía en medio de un charco de sangre en la acera bajo la ventana de su apartamento del piso 34.

Cuando más tarde la policía lo interrogó, Andre explicó que Mendieta y él habían estado viendo una película juntos en el salón, que ella se había ido a la habitación para meterse en la cama y que de un modo u otro había acabado cayéndose por la ventana. Aunque sostuvo que había sido un accidente, también sugirió que había sido un suicidio.

Andre fue arrestado por el asesinato de Ana esa misma noche.

Tras una investigación de dos años, el caso finalmente llegó a juicio. Un juicio sin jurado, a petición de Andre. *The Village Voice* informó de que en el mundo del arte se decía que «Carl ha conseguido un juicio minimalista».[6] También consiguió un veredicto minimalista: el juez Alvin Schlesinger aseguró que no tenía pruebas suficientes para condenarlo, aunque más adelante diría que Andre «seguramente lo hizo».

En una sinécdoque deprimente por la ubicuidad de la monstruosidad masculina, el juicio se celebró a pocos metros de donde tenía lugar el del Preppy Killer, el Asesino Pijo, alias el Estrangulador de Central Park, alias Robert Chambers, el joven guapo y afable que estranguló a Jennifer Levin. El abogado de Chambers dio a entender que las ganas de Levin de «sexo duro» habían sido las causantes de su asesinato (el titular del *New York Post* fue: «El abogado del sospechoso de Central Park: "Jenny fue asesinada durante una sesión de sexo salvaje"»).[7] Entretanto, en ese mismo pasillo, el equipo de la defensa de Andre «intentó convertir a Ana en la clásica latina borracha y de sangre caliente», según un comisario de museo que asistió al juicio. En los dos procedimientos paralelos había episodios de furia alcohólica y una mujer muerta.

Por aquel entonces, la pintora Howardena Pindell hizo un resumen de lo que en realidad estaba ocurriendo: «Lo que hicieron fue intentar ensuciar la imagen de Ana porque es una artista de color. Todo eso que contaron de que le

interesaba el vudú, para mostrarle al juez que era diferente, rara, y lo de sacar fotos de Ana con Castro en Cuba fue un intento de rebajarla. Como si el mundo del arte no estuviera ya lo bastante segregado. Estoy segura de que si Ana hubiera sido anglosajona y Carl negro el mundo del arte lo hubiera linchado… Oh, claro, me parece totalmente simbólico, tu vida no vale una mierda, ¿es lo bastante directo?».[8] La perspectiva de Pindell es realista: eso sí fue lo que pasó.

Veinticinco años después, el crítico Calvin Tomkins, en un perfil para *The New York Times* sobre la última etapa de la carrera de Andre, mostraba una forma más refinada, pero aún muy enfocada en su cuerpo, de ver a Mendieta, de la que decía que «desarrolló un estilo artístico original y un tanto morboso que combinaba elementos de la *performance* y del arte de la tierra; utilizaba su cuerpo menudo pero voluptuoso (medía un metro cincuenta) en encuentros directos y viscerales con la naturaleza en estado puro. Mendieta, una artista de un talento evidente, tenía una personalidad atractiva e intensa. Era volátil, encantadora, insegura, de fuerte temperamento y muy ambiciosa».[9] Voluptuosa, encantadora, insegura… No son palabras que describan a Mendieta como artista, sino como objeto.

El perfil de Tomkins tiene una metedura de pata significativa: «Cuesta imaginar a un artista cuya carrera se haya visto tan afectada por circunstancias que nada tienen que ver con su obra. En el caso de Andre, el acontecimiento

desencadenante fue la muerte de su tercera mujer, Ana Mendieta, una joven artista que se precipitó por la ventana del piso de Andre, en la planta 34 de un rascacielos de Mercer Street, en la madrugada del 8 de septiembre de 1985». ¿Cuesta imaginar a un artista cuya carrera se haya visto tan afectada por circunstancias que nada tienen que ver con su obra? En realidad, Calvin Tomkins, a mí se me ocurre una: Ana Mendieta.

Tiene algo de parábola: la mujer de color no solo es silenciada por la institución, sino también, tal vez, por sus compañeros artistas. Su obra desaparece hasta que una nueva generación —que también se siente despreciada por las instituciones— empieza a hablar en nombre de la mujer muerta.

Ya en 1992, un grupo conocido como la Coalición de Acción de las Mujeres puso en marcha una serie de protestas e intervenciones bajo el título «¿Dónde está Ana Mendieta?». ¿En qué instituciones está su obra, en qué museos?, era lo que estaban preguntando. Los signos de interrogación del título reforzaban la idea del silencio de Mendieta, la voz que nadie escuchó. Con el paso de los años, siguieron sucediéndose los actos y nuevos manifestantes se sumaron a la campaña, algunos de ellos sorprendentemente jóvenes. Aunque Mendieta había muerto antes de que muchos de ellos hubieran nacido, sentían una afinidad hacia ella. Al fin y al cabo, Mendieta también había sido joven y había estado fuera del sistema. Al plantarse allí y alzar la voz por una mujer que había

muerto antes de que ellos nacieran, lo que estaban diciendo era algo tan simple como que las cosas no habían ido a mejor. En absoluto. Habíamos creído en la mejora constante de la vida estadounidense —nuestro liberalismo era optimista, después de todo—, pero teníamos una situación de mierda. Esos manifestantes lo que decían era que no estábamos mejor que el día en que Ana Mendieta se precipitó hacia su muerte.

Las protestas eran sentidas y extravagantes. Jugaban con la victimización, con lo que está permitido que suceda en el interior de un museo e incluso con lo que constituye el lenguaje de la protesta.

Se celebraron actos en todas partes, de Los Ángeles a Berlín. Una de las protestas más extravagantes tuvo lugar en el Dia Beacon, el elegante museo abierto en una antigua fábrica de galletas Nilla en Beacon, Nueva York. La acción se tituló: «Llanto; una protesta». En la página del evento de Facebook, que sigue existiendo en el momento de escribir estas líneas, aparecía lo siguiente tras el epígrafe «Detalles»:

> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS
> LÁGRIMAS de ALEGRÍA

LÁGRIMAS de TERROR
LÁGRIMAS por ANA MENDIETA
Ven a celebrar el último día de la retrospectiva de Carl Andre en el Dia con una fiesta del llanto/silueta. Trae tus propias lágrimas. [10]

Y quienes acudieron al llamamiento lo hicieron, llevaron sus propias lágrimas. Fueron en su mayoría mujeres, y en su mayoría jóvenes. Deambularon por los pasillos del Dia Beacon postrándose ante las instalaciones de Andre mientras sollozaban a lágrima viva.

La escritora feminista Marisa Crawford hizo la crónica de su experiencia: «Entré en la sala principal de la exposición a las 15.15 para finalizar la *performance* con un sonoro llanto en grupo. El espacio se llenó de una cacofonía de sollozos, lamentos, mucosidades, lágrimas ahogadas y jadeos. Era imponente, y empecé a llorar con más intensidad de inmediato, dirigiendo la mirada de la obra al folleto del museo y a la obra otra vez. Los demás visitantes del museo se quedaron quietos en las esquinas de la sala, mirando cómo llorábamos y hablando en voz baja entre ellos. Varias de las artistas/manifestantes se dejaron caer al suelo, sollozando frente a las instalaciones individuales como si estuvieran ante la tumba de un ser querido». [11]

No sé a ti, pero a mí la idea de un espectáculo así, de ver a un grupo de mujeres tirándose al suelo y llorando, me incomoda considerablemente. Y aun así… ¿tal vez funcionó? Casi nadie se acordaba de Ana Mendieta hasta que esas mujeres se tiraron al suelo. Su obra había ido a parar a la papelera de la historia.

La presencia institucional importa. Ocupar un espacio en las instituciones culturales es positivo, ya sea como artista o como administrador. No es una solución perfecta para el

problema de los monstruos. Es un error pensar que las personas que pertenecen a grupos históricamente oprimidos no serán nunca monstruosas. La identidad de una persona no la hace automáticamente mala; tampoco automáticamente buena. No creo que, si las instituciones empiezan a apoyar a las mujeres, las personas de color, los homosexuales y las personas trans, todas esas personas vayan a resultar ser buenas. Pero sí creo que las instituciones serán mejores, por el simple motivo de que serán más justas.

Cuando se nos excluye de las instituciones, podemos hacer valer nuestra queja de formas institucionalmente aprobadas. Pero eso no siempre funciona. A veces tenemos que asaltar las instituciones de formas que son incómodas, estridentes, desagradables.

Las lágrimas de quienes se manifestaron —ridículas, melodramáticas, exageradas— le recordaron al mundo la existencia de una artista que cayó en el olvido cuando un hombre la silenció, los tribunales no le hicieron justicia y las instituciones se olvidaron de ella. Las manifestantes llorosas me recordaron a la chica de las crepes, que se dio permiso para que siguieran gustándole los músicos que la habían decepcionado, pese a todo. Como la chica de las crepes, las manifestantes estaban dejando constancia de su propia clase de crítica: una crítica hecha de sentimientos. Un zumbido de colibrí que se oyó cada vez más alto.

9

¿Soy un monstruo?

¿Soy un monstruo? Nunca he matado a nadie. ¿Soy un monstruo? Nunca he promulgado el fascismo. ¿Soy un monstruo? No he abusado de ningún niño. ¿Soy un monstruo? No he sido acusada por docenas de mujeres de drogarlas y violarlas. ¿Soy un monstruo? No pego a mis hijos. (TODAVÍA.) ¿Soy un monstruo? No destaco por mi antisemitismo. ¿Soy un monstruo? No he sido nunca la líder de una secta sexual que haya tenido atrapadas a mujeres jóvenes en una mansión de lujo en Atlanta y las haya obligado a acatar todas mis órdenes. ¿Soy un monstruo? No he violado analmente a una niña de trece años.

Mira todas las cosas horribles que no he hecho. Tal vez no sea un monstruo.

Aun así, he tenido tropiezos en la vida, como cualquier otro ser humano, y tengo en mi haber, como poco, la parte de mal comportamiento que me corresponde. Y además he escrito un libro. Y luego otro libro. Y ensayos, artículos y críticas. Y quizá eso me hace monstruosa, de un modo muy específico.

«En la base de toda gran obra de arte hay un cúmulo de barbarie», se dice que afirmó Walter Benjamin.[1] Y yo me

pregunto: ¿en la base de toda obra de arte menor hay, en fin, un cúmulo más pequeño de barbarie? ¿Un montoncito de barbarie? ¿Una pizca? (Una investigación más a fondo revela que lo que Benjamin escribió en realidad se acercaba más a lo siguiente: «No hay documento de cultura que no sea a la vez uno de barbarie», lo cual estrecha un poco el cerco, creo.)

Hay muchas cualidades que una persona debe poseer para ser un escritor o un artista profesional. Talento, inteligencia, tenacidad. Que tus padres sean ricos también ayuda; intenta, si puedes, tenerlos. Pero *primus inter pares*, en cuanto a ingredientes necesarios, es el egoísmo. Un libro está hecho de pequeños egoísmos. El egoísmo de cerrarle la puerta a tu familia. El egoísmo de ignorar el carrito en el pasillo. El egoísmo de olvidar el mundo real para crear uno distinto. El egoísmo de robarles historias a personas reales. El egoísmo de reservar lo mejor de ti misma para ese amante anónimo sin rostro que es el lector. El egoísmo derivado de decir sencillamente lo que tienes que decir.

¿Y si no soy lo bastante monstruosa? Soy consciente de mis defectos como escritora; de hecho, me conozco la lista al dedillo, y todavía peores son los defectos que sé que no soy capaz de reconocer. Pero, si fuera más egoísta, ¿sería mejor mi obra? Es algo que una pequeña parte de mí no puede evitar preguntarse. ¿Debería aspirar a un egoísmo mayor?

Todas las escritoras que son madres que conozco se han hecho esa pregunta. Ninguna de ellas en voz alta, claro. Pero puedo oír cómo lo piensan; es casi ensordecedor.

¿Acaso una identidad interrumpe fatalmente a la otra? ¿Está tu obra haciéndote una madre peor? Esa es la pregunta que te haces a todas horas. Junto con otra: ¿está tu maternidad haciéndote una escritora peor? Y esa pregunta es un poco más incómoda.

De niña, creía que podías ser cuatro tipos de personas, y los había ordenado de un modo no del todo consciente en mi cabeza:

hombre
chico
chica
mujer

Ser una mujer me resultaba indeseable. Y puede que no fuera tan desencaminada. Casi todas las mujeres adultas que conocía eran madres, y ya entonces yo me resistía a la abnegación que parecía exigir la maternidad. Me llevaba a pensar en un callejón sin salida, en la muerte de la propia individualidad.

Es curioso porque a mí, como a tantos niños, me fascinaban los huérfanos. Estando en primaria, escribí e ilustré varias novelitas sobre niñas de la época de los pioneros a las que se les habían muerto los padres. Se suele decir que la fantasía de la orfandad es una forma de matar metafóricamente a un padre o una madre represores. Pero me pregunto si lo mío no era otra cosa; si yo no estaba quizá borrando un futuro (convertirme en

madre) que para mí era de lo más desagradable. No quería ser tan sacrificada; ni siquiera sabía si sería capaz de serlo.

Ya de adulta, la abnegación de la maternidad la he vivido como uno de mis grandes retos y uno de mis grandes regalos. La erosión de la identidad que conlleva ser madre ha sido muy difícil a todos los niveles: personal y políticamente. (Hay todo un mundo de dolor en esas palabras tan neutras.) Pero también me ha hecho lo que soy. Me ha enseñado a ser una persona que existe para alguien más que para sí misma. No digo que quienes no tienen hijos no aprendan también esa lección; estoy diciendo que, en mi caso, fue la maternidad la que me lo enseñó.

Las exigencias de la maternidad son inexorables. Convertirte en madre te obliga a ser abnegada.

Pero ¿y si además eres artista?

Para el artista común y corriente —no la estrella de rock que se folla a las grupis ni nada por el estilo— el drama del egoísmo se representa en un contexto particular: el de la familia. Lo que el artista, el escritor o el músico necesitan con desesperación es tiempo. Y lo que la familia necesita es tiempo. Ese conflicto no tiene necesariamente solución. En sus memorias aforísticas *300 Arguments*, Sarah Manguso dice: «Puede valer la pena renunciar al matrimonio por el sexo, y puede valer la pena renunciar al sexo por el matrimonio. Puede valer la pena renunciar a ser padre o madre por trabajo, y puede valer la pena renunciar al trabajo por ser padre o madre. Cada caso es ortogonal a

todos los demás. Ese es el problema».[2] El problema del arte y la familia es, o parece ser, ortogonal. (Aunque esa palabra me hace sentir un poco como una jefa de proyecto en Microsoft.)

La verdad es que la creación artística y la paternidad o maternidad actúan como desincentivos muy eficaces la una de la otra, y quien diga lo contrario vive engañado, no tiene hijos o es un hombre.

En los artículos ensayísticos sobre el asunto de la paternidad o la maternidad y el arte, es inevitable tropezarse con alguna referencia al «carrito en el pasillo». (Los lectores más sagaces se habrán dado cuenta de que yo misma he utilizado la expresión más arriba.) El ineludible carrito hizo su primera aparición en *Enemigos de la promesa*, el admirablemente ilegible libro de Cyril Connolly de 1938 que describe los peligros de la vida artística. La frase en cuestión dice lo siguiente: «No hay un enemigo más sombrío del buen arte que el carrito en el pasillo».[3] Se ha convertido en un cliché literario por un buen motivo. La frase toca fibra sensible —como muy poco más lo hace en ese libro, que es básicamente una tontería— porque ser padre y madre es patente e innegablemente ortogonal al arte.

Para que quede claro, Connolly está hablando de los artistas masculinos. Se hace evidente en frases como esta: «Los escritores eligen a su mujer no por su dinero ni por el valor que le dan al arte, sino por su belleza, y un bebé es aún menos capaz de ver el punto de vista del artista».[4] (Una frase que tiene cierta gracia y está muy por encima de la calidad media del libro.) Entre los enemigos

de la promesa de Connolly están los bebés y las mujeres, y las mujeres y los bebés. La idea de que el artista —¡cuya promesa se ve frustrada tan cruelmente!— pueda ser una mujer es tan absurda como la idea de que el artista pueda ser un bebé. Un bebé al menos puede crecer y ser, de mayor, un artista, algo que jamás ocurrirá con una mujer.

Me ha desconcertado siempre un poco la metáfora de Connolly y la logística básica que implica, quizá porque, en el fondo, soy una madre de mentalidad práctica, o quizá porque siento un interés imperecedero por la organización doméstica del Londres de entreguerras. Pero, en serio: ¿por qué está el carrito en el pasillo? ¿Está el bebé dentro? ¿Hay alguien más ocupándose del bebé en el carrito? ¿No podría meterse el carrito en un armario? Etcétera. ¿Y de verdad debemos creer que cuando el escritor sale de su despacho va a producirse algún tipo de interacción significativa entre él y ese carrito tan problemático? Que no sea darse un golpe en la espinilla con él, claro. ¿No es además un poco raro que Connolly se centre en el carrito, más que en el elemento ruidoso y de rostro colorado en sí, el bebé? Y con «raro» quiero decir «masculino».

La imagen del carrito en el pasillo se apoderó de la imaginación popular, como una especie de sinécdoque de los problemas que la vida familiar puede acarrearle al artista. Todos los escritores nos esforzamos por llegar a ocupar algún día ese lugar feliz que supone una habitación con una puerta que se cierre desde dentro, contra la familia.

En mi opinión, no hay imagen que capture mejor el placer, el lujo de la soledad para el trabajo artístico, que la

escena de *Un ángel en mi mesa*, la película de Jane Campion de 1990 sobre la vida de la escritora neozelandesa Janet Frame, en la que Frame, tras varios años en un hospital psiquiátrico, encuentra al fin el espacio y el tiempo para escribir. En su caso, se trata de un sofá cama en una destartalada galería cerrada. Frame está sentada en la cama, con la máquina de escribir en el regazo, tecleando furiosamente, libre y sola. Campion la sitúa en el centro mismo del plano. (Uno de los grandes talentos de Campion es que pone, de un modo no sexualizado y simétricamente bello, la figura femenina en el centro, y hablo de un centro literal, no conceptual.) Y entonces Janet Frame, rompiendo la cuarta pared, se vuelve y mira directamente a la cámara, con una felicidad que deslumbra.

La escritora sola, en un espacio con una puerta que se cierra contra el mundo: esa es la viva imagen de la felicidad. Tal vez haya alguna imaginaria madre-escritora ideal a la que no le importe que llamen a la puerta, pero la mayoría de nosotras no tenemos una naturaleza tan bondadosa y sí nos molesta que nos interrumpan. «Muy pocos —¿quizá una persona entre cincuenta?— respetan la intimidad de las mujeres —explica Doris Lessing en *Dentro de mí*, sus memorias—. Si dices: "Me paso las mañanas escribiendo", esto no impedirá el golpecito furtivo en la puerta y, un momento más tarde, el perfil de una cara llena de culpabilidad, turbada y sonriente. "Solo pasaba un segundo".» [5]

Philip Larkin habla de ese estado ideal de puro egoísmo en su poema «La vida con un agujero»:

> […] el capullo enclaustrado en el castillo
> que escribe sus quinientas palabras y luego
> divide el resto del día
> entre la piscina, la botella y los pajaritos […]. [6]

Larkin nos habla de la vida ideal del escritor: el autor (varón) cuyas necesidades son atendidas, cuyas conexiones emocionales ocupan un lugar secundario respecto a su obra, cuyo egoísmo no se cuestiona, cuya libertad es total. Suena bien, ¿a que sí? Desde la perspectiva de un miembro corriente y equilibrado de la sociedad, podría parecer que la soledad sería un problema grave. Si te retiras del mundo y te ocupas solo de tus propias necesidades, es normal que te sientas solo, ¿verdad? Lo que pasa es que los escritores en realidad no se sienten solos. Que te guste estar solo —incluso que te guste la soledad en sí misma— es parte de lo que hace que un escritor sea un escritor. Tras tener a mis hijos, yo era una madre casi a tiempo completo que trabajaba una cuarta parte de la jornada como periodista por cuenta propia. Pensaba para mí que tenía suerte de ser escritora, porque, así, cuando trabajaba, podía tener todo ese tiempo tan reparador a solas. Pasaron años antes de que me diera cuenta de que, en realidad, si me hice escritora fue para poder estar siempre sola. No fue un beneficio colateral, sino uno de los motivos.

El tipo de vida que a quienes no son escritores suele parecerles agradable —y que incluye cosas como vacaciones sin fin o no tener que trabajar nunca más— para

los escritores no lo es. En absoluto. Los escritores quieren que les dejen solos para escribir, y que alguien les sirva.

A los hombres les resulta probablemente más fácil conseguirlo, o quizá es más fácil por el hecho de que lo que consiguen es seguir siendo invisibles. Pero al menos algunos hombres son conscientes de ello. El novelista John Banville le dijo a *The Irish Times* que él era, por decirlo a las claras, un padre de mierda y, lo que es más, que seguramente la mayoría de los escritores lo son. «[Escribir] ha sido muy duro para las personas que me rodean, para mis hijos. No he sido un buen padre. No creo que ningún escritor lo sea. Acaparas tanto y absorbes tanto oxígeno que es muy duro para tus seres queridos.» Nada de palabrería sobre hacer concesiones. De los escritores dice de forma más general: «Somos despiadados. No somos personas agradables. Tal vez seamos interesantes, tal vez seamos entretenidos... pero la mayoría de las veces [vivir con nosotros] no es nada fácil». [7]

Y a continuación añade sobre su hija pequeña: «Está como loca, se enfada mucho con todo esto, pero se enfada bien, que es el estado ideal en una mujer. Si yo fuera una mujer estaría enfadada a todas horas».

¿Es patético que agradezca su empatía?

Las artistas y escritoras que conozco desearían ser más monstruosas. Lo dicen sin decirlo, riéndose: «Ojalá tuviera una mujer». ¿Y eso qué quiere decir en realidad? Quiere decir que te gustaría dejar de lado los cuidados para poder

consagrarte a los sacramentos egoístas de ser alguien que se dedica a crear.

¿Y si no soy lo suficientemente monstruosa?

En cierto modo he estado haciéndoles esa pregunta en privado, durante años, a dos amigos escritores que me parecen muy buenos, entre ellos el fan de *Manhattan* que he mencionado antes. A los dos les escribo emails adorables, pero en realidad lo que intento averiguar es hasta qué punto son egoístas. O, por decirlo de otro modo, cómo de egoísta tengo que ser para llegar a ser tan buena como ellos.

Me hice amiga de esos hombres, flirteé con ellos… ¿por qué? Por diversión, claro. No soy una monja. Pero también porque quería que me dieran detalles sobre cómo conseguían hacer su trabajo. ¿Cómo se organizaban?

Cuando uno de ellos explicó que había trabajado en Acción de Gracias y Navidad, tomé nota. Cuando otro contó que él trabajaba mientras su mujer y su hijo estaban de vacaciones en Nueva Escocia, me dije a mí misma «ajá». Resultó, por supuesto, que en realidad ellos no se organizaban. Esa era la clave. Tenían a otra persona, una mujer, que lo hacía por ellos. En esencia era eso.

Desde luego, para que alguien te organice la vida debes creer en ti mismo, en el valor de lo que estás haciendo. Hace muchos años, en una fiesta con bebida y tabaco en abundancia, me puse a hablar con un conocido que acababa de publicar una novela.

—Deberías comprarla —dijo arrastrando las palabras—. Es un libro muy importante.

(El novelista estaba haciéndose eco sin querer de Gauguin y su casi maníaca seguridad en sí mismo: «Soy un gran artista y lo sé».)

Durante años, después de aquello, mi amiga Victoria y yo intentamos en balde imitar al novelista cuando hablábamos de nuestra propia obra. «Es un libro muy importante», probaba a decir yo. «Es un cuadro muy importante», ensayaba ella. No éramos capaces de decirlo en público con rostro serio. Nos partíamos de risa.

Pero, en realidad, ¿qué es lo que tiene de divertido decir que la obra de tu vida es importante?

Y si no puedes decir que tu obra es importante, ¿cómo puedes hacerla?

La ambición y la confianza en uno mismo van de la mano. Ambición es lo que tienen los hombres. Utilizo «ambición» en el mejor de los sentidos. La ambición es la llave que abre la cerradura del arte. Tener ambición quiere decir que no solo estás intentando hacer algo, sino que estás intentando hacer algo grande.

Resulta que no es una palabra tan fácil para las mujeres. Cuando esa palabra se utiliza con relación a una mujer, es de forma peyorativa. A una mujer ambiciosa se la castiga, o se desconfía de ella. Una mujer ambiciosa está desprovista, quizá trágicamente, de cierta suavidad esencial femenina.

(En lo más profundo de mi corazón de niña de los ochenta, la idea de una mujer ambiciosa siempre me hace pensar en Leona Helmsley, con su pelo cardado y su pintalabios oscuro, gritándoles a sus subordinados.)

Cuando la palabra la usa una mujer, se considera, en el mejor de los casos, un signo de arrogancia, y posiblemente un indicio de locura.

Hace unos años, le expliqué a mi (anterior) psicólogo que estaba intentando escribir un libro ambicioso. Lo dije como dudando. Temía decirlo, de hecho. Ese es justo el tipo de cosas que se supone que debes contarle a tu psicólogo, ¿no? Es decir, no solo lo que ambicionas, sino la vergüenza y el bochorno que te produce ambicionarlo.

YO: Quiero... escribir... un libro... muy... ¿ambicioso?

GERALD, MI VETERANO PSICÓLOGO JUNGIANO, DESDE DEBAJO DE SU MARAÑA DE PELO BLANCO EN RETROCESO, CON LAS ANTENAS CASI VISIBLEMENTE SOBRESALIENDO: Háblame más de eso.

YO: Quiero escribir algo que aspire a ser grande. Quiero que mi obra tenga más ambición.

GERALD: Creo que deberíamos hablar de eso. ¿De dónde viene esa ambición?

YO: Supongo que del hecho de ser escritora.

GERALD: Me pregunto cómo podríamos abordar este asunto de la ambición.

YO, CONFUSA: ¿Intentando escribir un gran libro?

GERALD: ¿Crees que tiene algo que ver con tu padre?

La idea de que mi ambición pudiera ser una virtud y no un síntoma ni se le ocurrió a Gerald. Para ser justos, no todos los hombres patologizan las ambiciones de las mujeres. Un día, de paseo con un escritor, en medio de una

conversación muy sincera sobre mi libro de memorias, me armé de valor y solté: «Quiero escribir un gran libro». Sin perder el paso, contestó impávido: «Bienvenida a la cúpula del trueno». Y seguimos con nuestro paseo, yo sintiéndome secretamente más ligera, como si me hubiese tragado un globo.

La mera idea de intentar hacer algo grande ya me resultaba emocionante.

Ojalá tener la chulería de Gertrude Stein, que escribió, en la voz de Alice B. Toklas: «Debo decir que en mi vida solo he conocido a tres genios, y en las tres ocasiones sonó una campanilla dentro de mí y no me equivoqué, y debo decir que en los tres casos ocurrió antes de que consiguieran la consideración general de genios. Los tres genios de quienes quiero hablar son Gertrude Stein, Pablo Picasso y Alfred Whitehead. He conocido a muchas personas importantes, también he conocido a muchas grandes personalidades, pero solo he conocido a tres verdaderos genios de primera categoría y en los tres casos al verlos algo sonó dentro de mí. No me equivoqué en ninguno de los tres casos».[8] (Esta cita me hace reír siempre que la leo; me recuerda a Kanye West y su «las mismas personas que intentaron darme bola negra / se olvidaron de dos cosas: mis pelotas negras».)[9] ¿Cómo lo hizo Stein para introducirse en la cúpula del trueno con tanta despreocupación? ¿Y cómo podría una mujer (por ejemplo, yo) aprender a emularla?

Otra escena: una noche, no hace mucho, estaba yo sentada en la sala de estar caótica y llena de libros de una escritora más joven y de su marido, también escritor. Sus hijos estaban acostados y del piso de arriba llegaba de vez en cuando alguno de sus gañidos.

Mi amiga estaba en la cresta de la ola. Sus tres hijos iban a la escuela primaria, su marido tenía un trabajo a tiempo completo y ella intentaba labrarse una carrera como *freelance* y escribiendo libros. Una nube de intensa ambición literaria planeaba sobre la casa, como un pequeño microclima tormentoso. Aquel era un día de entre semana; todos deberíamos haber estado ya en la cama. En lugar de eso, bebíamos vino y hablábamos de libros. El marido estaba siendo encantador conmigo, y con eso quiero decir que me reía todas las gracias. Estaba también muy resentido y demasiado a la defensiva, tal vez porque a él no le estaba yendo bien como escritor. Me recordaba a un perro hambriento. Su mujer, en cambio, estaba triunfando —y mucho— con su obra. Estaba también completamente exhausta. Si él era un perro, ella era un montón de ropa para lavar con una mujer dentro.

Mi amiga mencionó un relato corto que acababa de escribir y publicar.

—Oh, ¿te refieres a tu excusa más reciente para abandonarnos a mí y a los niños? —preguntó el muy inteligente y muy encantador marido.

La mujer había sido un monstruo, lo bastante monstruo como para ser ambiciosa, lo bastante monstruo para acabar la obra. El marido no.

Ese es el rostro de la monstruosidad femenina: el abandono de los hijos. Siempre. El monstruo femenino es Doris Lessing dejando a dos niños atrás para ir a labrarse una carrera de escritora en Londres. El monstruo femenino es Sylvia Plath, cuyo crimen contra sí misma ya fue lo bastante malo, pero es que además puso cinta alrededor de la puerta de la habitación de los niños de antemano. Por no hablar del pan y la leche que dejó para ellos, una especie de terrible poema en sí mismo. Ella soñaba con devorar a los hombres como aire, pero lo verdaderamente monstruoso fue dejar a sus hijos sin madre.

«Ojalá tuviera una mujer.»

A veces creo que hice de mi isla mi mujer. Un artista necesita poner límites. Los artistas, como se sabe, utilizan a sus mujeres para eso. Mi isla tiene límites: están hechos de agua. Así que utilicé mi isla como una especie de esposa suplente. La distancia a la que estaba de la ciudad me solucionaba ciertas cosas. La isla cancelaba planes por mí. La isla evitaba que mi familia extensa apareciera de improviso. La isla se aseguraba de que pudiera escaparme pronto cuando acudía a una fiesta a la ciudad (lo siento, tengo que coger el ferri). Usé la isla para protegerme del mundo, porque no tenía a una mujer que lo hiciera por mí. Antes de ir a vivir a la isla, no había escrito nunca un libro; allí escribí tres en una década. La isla era mi Vera.

Tal vez, como escritora, no te suicides ni abandones a tus hijos. Pero sí abandonas algo, cierta generosidad que hay en ti. Cuando acabas un libro, lo que queda esparcido por el suelo son pedacitos de cosas: citas canceladas, promesas rotas, compromisos incumplidos. También otros olvidos y fracasos más importantes: deberes de los niños no supervisados, padres a los que no has llamado, relaciones sexuales con tu marido que no has tenido. Esas cosas tienen que no hacerse para que el libro se escriba.

Yo, desde luego, poseo la monstruosidad normal y corriente de cualquier persona real, las profundidades incognoscibles, el reprimido Hyde. Pero también tengo un tipo de monstruosidad más visible y cuantificable: la del artista que completa su trabajo. Quienes lo hacen son siempre monstruos. Woody Allen no solo intentó rodar una película al año, sino que intentó estrenar una película al año.

En mi caso, la monstruosidad concreta de completar una obra se ha parecido siempre mucho a la soledad: dejar de lado a mi familia, atrincherarme en una cabaña prestada o en la habitación barata de un motel. Si no puedo desentenderme del todo, entonces me meto en mi frío despacho, envuelta en bufandas y guantes sin dedos, con un gorro de piel en la cabeza, trabajando a toda prisa, intentando acabar.

Tener ambición y ser capaz de acabar: eso es lo que hace al artista. El creador debe ser lo bastante monstruo no solo para empezar la obra, sino para terminarla. Y para cometer todas las pequeñas salvajadas que quedan entre medio.

Lo más monstruoso que hemos hecho mi amiga y yo es dejar que alguien cuidara de nuestros hijos mientras terminábamos nuestra obra. No es equiparable a violar a alguien ni tampoco a, por decir algo, obligar a que miren cómo te masturbas en una planta de interior.

Puede que parezca que estoy mezclando dos cosas —los agresores masculinos y las completadoras femeninas— de un modo problemático. Y lo estoy haciendo. Porque cuando las mujeres hacemos lo que tenemos que hacer para escribir o crear, a veces nos sentimos monstruosas. Y otros se apresuran a llamárnoslo.

Como escritora de memorias, mi trabajo consiste en saber identificar lo que siento. No lo que se supone que debo sentir, lo que es políticamente correcto sentir o lo que me conviene sentir. Como dice Hemingway en *Muerte en la tarde*, lo más difícil de escribir es «saber realmente lo que se siente y no lo que debiera sentir o lo que a uno le han enseñado a sentir».[10] Y cuando soy sincera conmigo misma, cuando de verdad examino la situación, tengo que admitir que me he sentido como una persona horrible cuando les he cerrado la puerta a mis hijos para poder trabajar. No estoy acusando a las mujeres artistas de ser personas horribles, sino de sentirse como si lo fueran. Es importante, porque afecta a cómo y cuándo hacemos nuestro trabajo, y a si lo hacemos.

Cuando las mujeres hacemos lo que tenemos que hacer para escribir o crear una obra artística, a veces nos sentimos malas madres. Vaya, ya he vuelto a caer en la primera persona del plural. Cuando me pongo a escribir lo que tengo que escribir, a veces me siento una mala madre.

Y como la maternidad está tan cerca de mi yo más íntimo, me siento una persona horrible. Un monstruo.

En *A Pillow Book*, su extraño y maravilloso homenaje a Sei Shonagon, la poeta Suzanne Buffam describe otro tipo de silencio: el de la maternidad. «Un Gran Libro puede ser leído una y otra vez, sin agotarse, para beneficio de las grandes mentes, dijo Mortimer Adler, cofundador de la Great Books Foundation [...]. Entre los 511 Grandes Libros de la lista de Adler, actualizada en 1990 para apaciguar a sus quisquillosos críticos, solo cuatro, no puedo evitar notar, fueron escritos por mujeres —Virginia, Willa, Jane y George—, ninguna de las cuales, hasta donde yo soy capaz de averiguar, fue la madre de nadie.» [11] La maternidad crea sus propias condiciones para el silencio.

La mujer de Hemingway, la escritora Martha Gellhorn, no creía que el artista tuviera que ser un monstruo; creía que el monstruo debía hacerse artista. «Un hombre debe de ser todo un genio para compensar ser un ser humano tan repugnante.» [12] (Imagino que algo del tema sabría.) Lo que está diciendo es que si eres una persona realmente horrible te sientes atraída hacia la grandeza para compensar por todas las cosas espantosas que vas a hacer. En cierto sentido, es una revisión feminista de toda la historia del arte; una historia que ella convierte, con una sola frase ácida y brillante, en un cuento moral de compensación.

Aun así, la pregunta debe plantearse: ¿son todos los artistas ambiciosos unos monstruos?, ¿son todos los completadores unos monstruos? Voz interior: [¿soy yo un monstruo?]

10

Madres abandonadoras

Doris Lessing, Joni Mitchell

Mi lista inicial de mujeres monstruosas era corta y sus pecados estaban relacionados, todos ellos, con la maternidad. En concreto, con la maternidad negligente. Si el crimen masculino es la violación, el crimen femenino es la renuncia a los cuidados. Lo peor que puede hacer una mujer es abandonar a sus hijos.

Pensaba en esas cosas mientras estaba sentada en una casita bañada por el sol en Marfa, Texas. La casa pertenecía a la Lannan Foundation. Me habían invitado a pasar cinco semanas allí escribiendo. Eso era todo lo que tenía que hacer. Estaba sola, es decir, sin mi familia. Hacía muchos años que mis hijos ya no eran pequeños y que cada hora de trabajo ya no la vivía como una hora robada. Pero seguía siendo madre. Mi hija estaba en la universidad, pero mi hijo vivía en casa. Y yo lo había abandonado.

Para venir a Marfa.

La primera semana que pasé en Marfa, hice listas de números en mi cuaderno. Escribí 6.700 palabras, hice dos

ollas de caldo, caminé casi cincuenta kilómetros, hablé cuatro horas por teléfono con mi mejor amiga. Estaba cuantificando mis días, tomando nota de mis palabras, kilómetros y minutos, porque el contenedor habitual de mi tiempo —mi familia— no estaba allí.

Mi casa estaba al final de la calle en la que se encontraba el instituto de Marfa. Me sentaba allí mientras leía y escribía, y escuchaba a los alumnos del instituto que pasaban por delante y pensaba en mis hijos.

La idea de las madres que abandonan a sus hijos siempre ha ejercido en mí una fascinación morbosa.

Una vez, en una fiesta de periodistas, conocí a un hombre cuya mujer los había abandonado a él y a sus dos hijos pequeños. Me apoyé sobre la encimera de la cocina, bebiendo Shiraz y engullendo queso con galletitas saladas mientras él contaba su historia, que me pareció extraordinaria, fabulosa y aterradora.

Diez años antes, cuando sus hijos tenían cinco y ocho años, la mujer de aquel hombre había hecho las maletas y había dejado su casa de Colorado para irse a vivir a Portland, Oregón. Adiós muy buenas. Dejó a los niños a cargo del periodista de la barba bonita. No, no es eso: dejó que él los criara. El periodista no estaba haciéndoles de canguro. Se convirtió en una palabra que no suele pronunciarse a menudo: un padre soltero (con sus sutiles notas de «viudo»). El hombre explicó que cuando los niños

eran pequeños él había estado fuera por trabajo a menudo y que ella se había hartado.

Cuando lo conocí y escuché su historia, yo era una madre de treinta y tantos años que apenas soportaba estar lejos de mis niños más de una noche o dos. A mi imaginación le horrorizó/excitó la historia de esa mujer que había huido a tantísima distancia, a través de las Rocosas, por la vertiente occidental de Colorado, atravesando las llanuras del este de Oregón y finalmente a la lluviosa Portland, en busca de una nueva libertad, con toda esa geografía tan accidentada entre ella y sus hijos. Me imaginé su casa, sin hijos; su cocina, sin hijos: su cama, con un amante tras otro, pero, de nuevo, sin hijos. ¿Cómo podía soportarlo? ¿Por qué tuvo que huir? ¿Qué la había empujado a hacerlo? ¿Cómo pudo hacerlo? No le hice ninguna de esas preguntas al periodista. Parecía de mala educación hacerlo, así que me limité a darle sorbitos al vino y a preguntarme cosas. Puede que también le atribuyera un poco de glamur a aquella mujer. Me hizo pensar en la Desbocada, el personaje de las novelas de Nancy Mitford *A la caza del amor* y *Amor en clima frío*, la salvaje y rutilante madre de la apocada narradora, a la que, como todos sabían, había abandonado.

Como madre, me horrorizó su historia. Pero, como escritora, me fascinó. Porque al mismo tiempo que cuidaba de mis hijos también me preguntaba a mí misma, a todas horas, cómo iba a ganarme la vida como escritora teniendo dos hijos a los que criar. Es más: ¿qué esperanza podía tener de escribir algo grande? Quería a mis hijos con toda mi alma. Cuidaba bien de ellos. Mis hijos eran, en realidad,

lo mejor que me había pasado nunca. Pero, al mismo tiempo, me daba cuenta de que los niños hacían que me costara ir a trabajar. Todo aquello se mezclaba en mi reacción a la historia de la mujer del periodista; quería saberlo todo de esa mujer.

Incluso las mujeres que lo han hecho, las que han abandonado a sus hijos, parecen estar de acuerdo en que es el peor de los crímenes. Así lo describe Paula Fox en sus memorias *Elegancia prestada*:

> Cuando solo me quedaban dos semanas para cumplir veintiún años di a luz a una niña. [...] Yo la había dado en adopción.
>
> Diez días más tarde fui a ver a uno de los doctores que habían hecho de intermediarios en el proceso de adopción y pedí que me devolvieran a mi hija. El doctor me dijo que, legalmente, era demasiado tarde. Yo era muy ingenua y acepté su mentira. Le había pedido a un segundo doctor que también había participado en la adopción que buscara una familia judía para ella. Imagino que para consolarme, me dijo con jovialidad: «El que viaja solo viaja más ligero». [1]

Se nota lo difícil que le resultó a Fox escribir esas palabras. (Una derivada muy loca de su historia es que la hija de Fox, la que dio en adopción, acabó siendo la madre de Courtney Love.)

Dice la escritora Jenny Diski (de la que hablaremos en profundidad más adelante): «Los hombres eso es algo que hacen a todas horas —abandonar a su familia, por así decirlo, de un modo u otro—, pero suponemos, en parte por descuido o por precipitación, y en parte porque hay en ello un elemento de verdad, que es un dolor tan grande que solo una mujer de corazón muy duro puede soportarlo». [2]

Las mujeres que tienen el corazón duro no son asesinas ni violadoras: son abandonadoras de niños.

En 1949, Doris Lessing abandonó a los dos hijos de su primer matrimonio cuando se fue a vivir a Londres desde lo que entonces se llamaba Rodesia. [3] Lessing se llevó consigo a su tercer hijo, Peter, además de una maleta con el manuscrito de *Canta la hierba*. Ya en Londres, su novela fue publicada (o republicada: ya se había editado en Rodesia) con gran éxito, y Lessing pasó a convertirse en una de las pocas leonas literarias que ha albergado este planeta, aunque a regañadientes. Con el tiempo, por supuesto, acabaría ganando el Premio Nobel.

En cuanto a Peter, vivió con ella hasta que ambos murieron, con pocas semanas de diferencia, en 2013. Hasta las madres abandonadoras acaban de algún modo con hijos.

Algo más de una década después de su llegada a Londres, Lessing publicó su novela más famosa, *El cuaderno dorado*, que habla del problema de cómo vivir como una persona libre. Entre otras cuestiones, el libro examina y arroja luz sobre la pregunta de cómo se supone que debe vivir una mujer con inquietudes artísticas en una sociedad que en realidad no quiere que exista ni que cree una obra.

Aunque *El cuaderno dorado* es un libro atravesado por el deseo de libertad humana —uno de sus temas es el fracaso del comunismo a la hora de solucionar las relaciones humanas—, los problemas de la maternidad aparecen con

frecuencia en sus páginas, como una especie de oscuridad cenagosa que succiona y burbujea en los tobillos de sus mujeres en busca de libertad.

La novela tiene un formato radicalmente experimental, incluso desde la perspectiva actual: consta de varios libros distintos, o más bien cuadernos, como se los llama, a los que se identifica por un color. Entretejida en todo ello aparece una —más convencional— novela dentro de una novela titulada «Mujeres libres», protagonizada por un *alter ego* de la novelista llamada Anna Wulf. Dudo si calificar «Mujeres libres» de autobiográfica, pero solo porque no creo que Doris Lessing aprobara que se le aplicara la etiqueta de autobiográfico a nada, y Doris Lessing me inspira un miedo cerval, incluso desde la tumba.

Aun así, es imposible no ver la novela sobre Anna Wulf como la historia de la propia experiencia de Doris Lessing en busca de libertad: de sus hijos, de su vieja vida en África, de las fuerzas que le impedían dedicarse a la creación artística. Escoger a solo uno de sus hijos hace que su huida sea aún más impensable: si los hubiera abandonado a todos, los dos que se quedaron atrás habrían podido explicárselo a sí mismos. Pero el no haber abandonado a uno parece enviar un mensaje muy claro a los otros: vosotros no erais lo bastante buenos.

Cuando leí por primera vez *El cuaderno dorado*, yo era, de hecho, una mujer libre. Tenía veintiún años, había dejado la carrera y vivía en una casita en la costa salvaje de Nueva

Gales del Sur. Había acabado en las lejanas antípodas por razones que no sabía explicarme. Bueno, sí: fui allí siguiendo a un chico. La relación no funcionó. Tenía una habitación diminuta para mí sola y trabajaba en un almacén, y aparte de eso dedicaba mi tiempo a beber cerveza, ir a conciertos de punk rock, colarme en trenes y leer. La lectura era mi vocación, si es que una vocación es lo que se hace cuando nadie te obliga a rendir cuentas.

Me gustaban los libros muy gruesos por aquel entonces: como muchas personas libres, me veía ante una sucesión de días vacíos y, cuanto más tiempo me mantuviera ocupada un libro, mejor. *El cuaderno dorado* lo elegí en parte por su tamaño, tras pasar una larga temporada con *Anna Karenina*. Los problemas a los que se enfrentaba Anna Wulf me eran desconocidos. Eran problemas que tenían que ver con compromisos: con una hija, con una política, con un futuro. Mi único compromiso era con el placer del día. Pero conecté con la idea de libertad, y me di cuenta de que estaba haciendo algo mal. En la libertad, intuía, tenía que haber más en juego, y la recompensa debía ser mucho mayor que todo el tiempo del mundo para leer novelas gruesas y colarme en un tren para ir a un concierto de rock en el quinto pino.

Pese a que sus preocupaciones no eran aún las mías, me encantó el libro. Se me pasaban las horas sin darme cuenta. Y Anna Wulf, el *alter ego* de Lessing, me pareció adorable. Me gustó, por su honestidad, un pasaje en particular, ese en el que Anna Wulf se despierta al amanecer en Londres con un amante en su cama y su hija pequeña en la habitación de al lado. Intenta ser una mujer

libre y no es fácil, y puede que lo que haya en juego en su caso sea demasiado.

> Deben de ser las seis. Tengo las rodillas rígidas. Me doy cuenta de que se ha apoderado de mí lo que yo llamaba, en las sesiones de Madre Azúcar [es el apodo con el que se refiere a su psicóloga], «el mal del ama de casa». Esta tensión que hace que me haya abandonado la tranquilidad, se debe a que la corriente de lo cotidiano está fluyendo: tengo-que-vestir-a-Janet-darle-el-desayuno-mandarla-a-la-escuela-hacer-el-desayuno-de-Michael-recordar-que-no-queda-té-etc.-etc. Junto con esta tensión inútil, pero al parecer inevitable, empieza el rencor. ¿Rencor contra qué? Contra una injusticia: ¡tener que perder tanto tiempo cuidando de detalles! [4]

No son solo las tareas domésticas lo que carcome a Anna Wulf. Es preocuparse por ellas, tenerlas presentes, recordarlas; lo que hoy llamaríamos la carga mental. Anna siente la tensión de saber que está sola en su papel de mujer/madre. Ahonda en su análisis:

> Hace tiempo, durante las sesiones con Madre Azúcar, aprendí que el resentimiento y la ira son impersonales. Es el mal de las mujeres de nuestro tiempo. Lo veo cada día en las caras de las mujeres, en sus voces o en las cartas que llegan al despacho. La emoción de la mujer, el rencor contra la injusticia, es un veneno impersonal. Las desgraciadas que no saben que es impersonal se revuelven contra su hombre. Las afortunadas, como yo, luchan por dominarlo. [5]

Yo todavía no había vivido nada de todo eso cuando leí por primera vez ese pasaje. En ciertos aspectos estaba más cerca de Janet, la hija de Anna Wulf, que de la propia Wulf. Devoraba *El cuaderno dorado* en el tren, en mi habitacioncita monástica, en el bar mientras esperaba la llegada de un amante, con su acento que para él era tan normal y que tan excitante resultaba para mí. En esos días yo leía con fruición las partes de *El cuaderno dorado* que hablaban de comunismo y de amor, y me asustaban un poco

los pasajes sobre la maternidad. Seguro que yo no sería así nunca.

Pasaron dos décadas.

Cuando volví a leer el libro, yo tenía ya dos hijos. Era dueña de una casa, cocinera, esposa, jardinera, profesora, chófer, mujer de la limpieza. Ansiaba tener la libertad suficiente, solo la suficiente, para poder acabar lo que estaba escribiendo. En esta ocasión me pareció, por emplear una expresión actual, que lo que decía el pasaje me representaba: «El resentimiento y la ira son impersonales. Es el mal de las mujeres de nuestro tiempo. [...] Las desgraciadas que no saben que es impersonal se revuelven contra su hombre».

En aquellos tiempos temí ser una de las desgraciadas de Lessing; me lo tomaba todo como algo personal y veía en la incapacidad de mi marido de sobreponerse a los privilegios del milenio y lavar los putos platos una prueba de que no me quería ni me respetaba.

Eso es lo que Lessing llama suerte: la capacidad de combatir el «mal del ama de casa» del resentimiento, de saber que es un veneno impersonal. Es un veneno bien conocido para cualquier mujer que haya contemplado el periodo que va entre hacer la cena y la nana de antes de ir a dormir como una tierra baldía, a la par de los desoladores paisajes de *El planeta de los simios*. Y no sé de ninguna madre que no se haya sentido así al menos una vez, aunque afronte el momento con niveles variables de angustia o sangre fría, según su situación, sus ingresos o su grado de desesperación. Según cuánto laven los platos sus maridos,

cómo sea su talante o lo radical de sus ideas políticas. Según el miedo que tengan.

Pero ¿por qué no era yo capaz de aceptar que la situación podía ser impersonal? ¿Que podía, en otras palabras, no ser culpa mía, no ser un problema individual propio? ¿Por qué no podía ser yo una de las afortunadas de Lessing?

Es una extraña forma de cerrar el círculo. Lessing está dando voz, a través de Anna Wulf, a las presiones que hacen que una mujer sienta que es difícil hacer su trabajo. (¿Su verdadero trabajo? En todo caso, su obra artística.) Las presiones que podrían llevar a una mujer a, por ejemplo, dejar a dos hijos en otro continente.

La ambivalencia de Anna/Doris con relación a la maternidad es algo que se aborda de pleno en lo que se convertiría en uno de los pasajes más conocidos de *El cuaderno dorado*, un pasaje que es el perfecto retrato en miniatura de la apatía y la disociación maternas:

> Janet me ha mirado desde el suelo y ha dicho:
>
> —Ven a jugar, mamá.
>
> No podía moverme. Me he forzado a levantarme de la silla, al cabo de un rato, y me he sentado en el suelo junto a la niña. La he mirado mientras pensaba: «Es mi hija, mi propia carne y mi propia sangre».
>
> —Juega, mamá —ha repetido.
>
> Tomé unos tacos para hacer una casa, como una autómata. Me forzaba a hacer cada gesto. Me veía sentada en el suelo, la imagen de «la madre joven jugando con su hijita»: como la escena de una película o una foto. [6]

Ese es el trabajo de toda buena novela, y puede que incluso de todo texto escrito: poner de manifiesto la experiencia sentida y vivida, y no lo que crees que deberías

sentir. Las sesiones de concienciación del feminismo de segunda ola partían justo de esa idea. ¿Qué pasaría si dijeras lo que de verdad sientes? ¿Sería un acto revolucionario? Supongo que depende en parte de quién lo diga. Lessing está haciendo algo muy importante en ese pasaje. Para las mujeres a cargo del trabajo doméstico, también conocido como anonimato, es más importante aún llegar a esa verdad de la experiencia sentida.

Esa sensación de impostura, ese roce callado con el papel de madre, yo lo he vivido. Durante años, viví con ese miedo de no haber sido, de no ser, lo bastante buena madre, porque no puedo representar el papel con todo mi ser, no puedo desprenderme de mi yo de escritora o quizá de mi yo real, un yo que no es del todo bueno. Por eso, cuando mi hija tenía tres años, solía pagarme a mí misma a cambio de jugar con ella. Me obligaba a comportarme como una buena madre, pero, por dentro, a veces, me sentía como Anna Wulf: una máquina, un plano cinematográfico, una foto, un simulacro, una bifurcación, una otra, un yo dividido.

El yo dividido es habitual en las mujeres con ambición artística. La historia de Lessing se ve reflejada en las vidas de otras grandes escritoras, de Jean Rhys a Alice Walker. De hecho, existe un enorme paralelismo entre lo que vivió Lessing y lo ocurrido con otra escritora de su época, aunque sus estilos y proyectos artísticos no podrían ser más diferentes. Muriel Spark también cambió Rodesia por Londres en los años cuarenta, tras un divorcio muy

complicado. «Salí huyendo a la desesperada —dijo—. Si no hubiera insistido en el divorcio, Dios sabe lo que podría haber pasado.»[7] Su posiblemente violento marido acabaría en un hospital psiquiátrico. (Pero tengo la sensación de estar justificándola, de preparar su defensa o algo así.)

Para lograr su objetivo de libertad, Spark hizo que su hijo, Robin, fuera a vivir con sus padres: «Fue algo muy bueno, y un alivio inmenso para mí, que Robin tuviera un hogar estable con mi madre y mi padre en Edimburgo. Mi padre fue de verdad un segundo padre para mi hijo».[8]

Su biógrafo, Martin Stannard, diría lo siguiente sobre la renuncia de Spark a su hijo:

> Muriel no fue nunca víctima del síndrome del «carrito en el pasillo» [te lo he dicho, no hay forma de escapar de la expresión] descrito por Cyril Connolly en *Enemigos de la promesa* (1938). Su «carrito», sus responsabilidades domésticas, pasarían a estar en pasillos ajenos. Era necesario renunciar a las ataduras si impedían el progreso del arte, y si eso significaba divorciarse de la «eterna química de familia y los asuntos familiares», que así fuera. [...] Guiada por su vocación, Spark no se dejaría guiar por nadie ni nada más, y no tenía la menor intención de pasar el resto de su vida suspirando por lo que podría haber sido.[9]

Stannard parece señalar acusadoramente con el dedo a Spark. Quizá sea solo cosa mía, pero ¿no está torciendo un poco el gesto en la frase sobre las «ataduras»? Y en cuanto a «guiada por su vocación»... Bueno, sí, de eso se trata. Gauguin partió en barco a Tahití, con la vocación el viento a su espalda, y su mujer y sus hijos diciendo adiós desde la orilla.

Y aun así, incluso si una se queda en casa, incluso si tiene suerte, tiene dinero y tiene ayuda, los hijos y la escritura a

veces parecen tozudamente ortogonales, dos fuerzas enfrentadas de forma constante la una a la otra.

Cuando me puse a pensar en monstruos femeninos, el de Anne Sexton fue uno de los primeros nombres que me vino a la cabeza. Sexton fue la madre-arpía, la aterradora poeta de garras chirriantes, el ama de casa artista con más aprecio por sus neurosis que por sus hijas, la madre que sacrificó a sus criaturas en el altar de su terrible creatividad. Sexton es hoy en día posiblemente tan famosa por las memorias incendiarias de su hija Linda Gray Sexton, *Buscando Mercy Street*, como por sus poemas, pese a que durante un tiempo fue una de las poetas más famosas de Estados Unidos. Aunque, ¿existe en realidad la fama de los poetas? Es como intentar medir la velocidad a la que lanza una bola rápida una mariposa.

Tras la muerte de Sexton, Linda Gray Sexton encontró las cintas de las sesiones de terapia de su madre. Las transcripciones ponen de manifiesto que Sexton era una especie de versión nuclear de Anna Wulf, una mujer de una ambivalencia desmesurada. Sexton es la madre/artista insatisfecha elevada a la enésima potencia. Por ejemplo, este pasaje:

> Bebía y bebía como forma de golpearme.
> Empecé a azotar a Linda y Joan me golpeó en la cara.
> Hace tres semanas cogí las cerillas y fui a la habitación de Linda.
> Escribir es tan importante como mis hijas.
> Odio a Linda y la abofeteo. [10]

Está tan alarmantemente bien escrito que es fácil olvidar que no es una pieza literaria, que es, de hecho, un discurso oral atormentado. El fragmento está atravesado de una especie de búsqueda de la verdad frágil y compulsiva. Es

difícil olvidar la imagen de la bebida como forma de autolesión. Y, obviamente, «hace tres semanas cogí las cerillas y fui a la habitación de Linda» es una gran frase de inicio para un poema, un cuento, una ópera o casi cualquier cosa.

Pero donde de verdad se ve la transgresión es en la frase «escribir es tan importante como mis hijas», escondida en medio de esa lista de terribles declaraciones. ¿Es verdad? ¿O está Sexton jugando a decir lo que no se puede decir, como se hace a veces en terapia?

Leí la frase y de inmediato me pareció que me lanzaba un guante. ¿Creía yo que mi escritura era tan importante como mis hijos? No lo creía, pero pensé que tal vez era importante intentar pensar en ello, intentar decirlo, hacer que las palabras rodaran como aceitunas en mi boca.

«Escribir es tan importante como mis hijos.» Solo pensarlo hizo que me vinieran arcadas.

Hay solo dos tipos de personas a las que se les pide que sean puras y buenas: las madres y los niños. Hablamos de «buenos niños», «buenas niñas», «buenas madres». Cuesta imaginar esa palabra aplicada con tanta facilidad, con tanta naturalidad, a cualquier otro grupo de personas. Yo me sentía atenazada por esa idea de bondad. Era un deseo poderoso el de ser una buena madre. Había algo puro en el centro de ese deseo, una simple interacción humana: darle a esa dulce niña —con sus suaves rizos y su barriguita prominente y su disfraz hecho de pañuelos de gasa no muy limpios— un poco de atención, un poco de alegría. Pero

había también una brecha aterradora entre la idea de lo que se suponía que debía ser yo y las emociones fugitivas que experimentaba en el momento en sí: un aburrimiento que, en el mejor de los casos, era una lasitud melosa; pensamientos sobre el trabajo; el deseo de salir huyendo con mis amigas. Mi vida interior no encajaba en absoluto con la imagen que yo tenía de lo que debía ser el cerebro de una buena madre.

¿Y cómo pensaba yo que debía ser el cerebro de una madre? ¿Lo veía como un terrón de azúcar? ¿Como una masa lobotomizada, homogénea e inofensiva?

(Y si mis hijos, de momento, han salido bien —son majos, son divertidos, son atentos, son listos, son funcionales—, ¿es por esa abnegación de mis deseos? ¿O a pesar de mis atenciones? No hay forma de saberlo.)

Por encima de todo, una buena madre no se va.

Yo no pensaba en huir. Una frase se me quedó grabada en el cerebro durante años o décadas, como una canción que no podía sacarme de encima, como una melodía pegadiza. La frase era esta: «Ser una madre significa volver siempre». Dicho de un modo más sombrío, estaba atrapada. Pero estaba atrapada siendo una madre, que me gustaba más que ninguna otra cosa que vaya a hacer en esta vida. El problema era el asunto de la ortogonalidad: ser una madre y tener ambición artística. ¿Cómo hacer que las dos cosas funcionaran en tándem? (Imagíname como un bebé gigante que coge dos juguetes e intenta que encajen a golpes.)

Anna/Doris —perdóname, por favor, querida y fallecida Doris, por convertiros en una— habla con elocuencia de sentirse atada a su hija. Pero ¿acaso no abandonó Doris Lessing a sus hijos? ¿Qué sabe ella del cansancio de la madre-escritora? No es tan sencillo, al fin y al cabo. Como ya he dicho, Lessing se trajo consigo a Inglaterra a su hijo Peter. Probó suerte también con otra relación de crianza. En 1963, acogió a una joven con problemas de conducta, la futura escritora Jenny Diski, que escribiría sobre su época como hija adoptiva de Lessing en una serie de ensayos tan sensacionales como sensacionalistas para la *London Review of Books*, titulados, de forma inquietante, *In Gratitude.* (En caso de que no quede claro por qué se trata de un título oscuro: *In Gratitude* significa, literalmente, «en agradecimiento», pero también, si se leen las dos palabras juntas, «ingratitud».)

La relación de Lessing con Diski nos dice mucho de su ambivalencia maternal, de su poderosa capacidad de compartimentar y, sobre todo, del horror absoluto con el que contemplaba la maternidad.

«No recuerdo la fecha exacta en la que fui a vivir a la casa de Doris Lessing. Creo que fue pocas semanas después de que Sylvia Plath se quitara la vida a principios de febrero de 1963 —dice Diski—. Estaba todo aún muy reciente y los amigos de Doris hablaban mucho de ello.»[11] Fue al año siguiente de la publicación de *El cuaderno dorado*.

No está del todo claro cómo llegó Lessing a acoger a Diski: parece que la joven y Peter eran compañeros de clase, pero en absoluto eran amigos. Los padres de Diski no

estaban en condiciones de cuidar de ella, así que la escritora le hizo un hueco en su casa. Diski sostiene que Lessing solo le pidió que hiciera lo mismo por otra persona en el futuro: «Su sugerencia me pareció una adecuada redistribución de la buena fortuna, con la necesidad y la capacidad, más que el tiempo, como eje».[12] Al César lo que es del César: los principios de izquierdas de Lessing iban más allá de lo superficial.

Estaba claro que Lessing se veía a sí misma como la salvadora de Diski: «[Lessing] insistía en que yo habría acabado muerta antes de llegar a la edad adulta» de no haber intervenido ella. «Estar embarazada, casada y/o ser una yonqui no era vida, para Doris. De hecho, en relación a mí y a otras chicas, consideraba que "embarazada" y "casada" era otra forma de decir "muerta".»[13]

Hete aquí a la autora de *El cuaderno dorado*, la mujer que había dejado al descubierto la aniquilación del alma que supone la crianza, poniendo al mismo nivel maternidad y muerte. Según Diski, Lessing temía sobre todo los embarazos.

Los problemas de conducta de Diski continuaron y Lessing acabó echándola de casa y cortando toda comunicación con ella. Al final, «me tachó de su lista de Navidad». Según Diski, a ojos de Lessing, su crimen tenía que ver con su condición de lo que podríamos llamar premadre, alguien que estaba siempre amenazando con quedarse embarazada: «Salvaje, peligrosa, una mujer con un útero activo que podía hacer cualquier cosa, y además estaban las drogas. Yo era imposible. Una decepción terrible. Un experimento que había salido mal».[14]

En resumidas cuentas, Lessing acusaba a Diski de maternidad potencial. ¿Eso era la maternidad para Lessing? ¿Lo peor que podía ocurrirle a una persona? ¿Tan malo era de verdad cuidar de alguien?

Y, en ese caso, ¿por qué seguía Lessing haciéndolo?

Diski, a su vez, se muestra mordaz sobre los defectos de la propia Lessing como madre. «Para mí —dice—, el aspecto más interesante de la llegada de Doris a Londres con su tercer hijo y una novela, mientras sus otros dos hijos se quedaban con su padre, fue que requirió un traslado al otro lado del mundo. Lo que hizo Doris, yo lo veo así, fue poner todo el espacio que pudo entre ella y una verdad incómoda.» [15] Se refiere a la verdad en la que vivía Doris, la de que tuvo que dejar a sus hijos para poder escribir.

«Soy feminista y madre —prosigue Diski—. Celebro la huida hacia la libertad de una mujer que vive su propia vida en un lugar y una época así, y su decisión de dedicarse a lo que la apasiona, de experimentar el poder de su necesidad de escribir.» Diski se pregunta, sin embargo, por los motivos de Lessing para marcharse, haciendo caso omiso, lo cual resulta significativo, al giro político que Anna Wulf —que Lessing— le dio a todo ello en esos famosos pasajes de *El cuaderno dorado*. Diski ve el abandono de Lessing de sus hijos como un acto más personal que político, y se pregunta, con una inteligencia candorosa que es típica de su valiente, extraño e inmediato estilo narrativo:

> ¿Cabezonería? ¿El arte como necesidad? ¿El dolor que otros tienen que tolerar para que ese arte exista? No lo sé. Sé lo que es sentirse atrapada y tener la necesidad de estar en otro lugar para hacer lo que tienes que hacer, pero no puedo imaginarme dejar para siempre a mi hija Chloe para cumplir con mi promesa. Puede que sea solo cobardía, y Doris diría, creo, que tuve

> la suerte de no tener que hacerlo. Estaba en la posición privilegiada de que la enseñanza me permitiera ganar el dinero suficiente para vivir. [16]

De nuevo, esa idea política de la suerte. ¿Quién tiene suficiente dinero para vivir? ¿Quién puede permitirse el tiempo que requiere escribir?

El arte se ve a menudo como algo voluntario, como un elemento más en una lista de opciones, como una tarea a la que se le puede dar prioridad o de la que se puede prescindir, según la disponibilidad de recursos y tiempo. Como un elemento que hay que contraponer a las exigencias de la familia. Pero si eres una artista y siempre, siempre haces que las necesidades de tus hijos sean lo primero, tus propias necesidades acabarán haciéndose oír. ¿Qué habría hecho en esos años perdidos?, te preguntarás. ¿Es tarde para mí?

Y quizá lo sea. Tal vez sea demasiado tarde. Podrías haber necesitado esos años, los de la infancia de tus hijos. Igual que otros trabajadores —abogados, profesores— también necesitan esos años si quieren tener una carrera. E igual que otros trabajadores necesitan esos años si quieren ganarse la vida.

No deberíamos castigar a las madres por ir a trabajar, ni siquiera para nuestros adentros.

Marfa era una especie de Lourdes, y su agua era el arte. La ciudad se tomaba el arte y la producción artística muy en serio. Desde luego, aquello podía hacer de aquel lugar un sitio un poco absurdo, pero también estimulante, y lo convertía en una especie de refugio. Le dije a mi madre por teléfono: «Es una especie de centro de recreo, solo que el deporte que se practica es ser listo».

Fue el escultor Donald Judd quien puso en marcha la transformación del lugar. Harto del hacinamiento de Nueva York, Judd descubrió la existencia de esa diminuta ciudad del oeste de Texas y compró una base militar vacía que había en una colina de la periferia. Con el tiempo, su ciudad se había convertido en una especie de contradicción. Marfa tenía su propia vida de lugar normal, con gente que asistía a las reuniones de la asociación de padres y madres, iba a hacer recados a la farmacia, llenaba las gradas de los partidos de fútbol escolares e iba de un lado a otro en camioneta haciendo lo que tuviera que hacer. Pero Marfa también era un lugar de peregrinación artística. Judd murió en 1994, y sus edificios del ejército eran ahora espacios minimalistas dedicados a su obra y a la obra de sus amigos. Había toda una hilera de búnkeres que albergaban piezas de Dan Flavin y dos hangares muy altos para las «100 obras sin título en aluminio fresado» del propio Judd. Venían personas de todo el mundo a ver esas obras. Para ello, cogían los vuelos que tuvieran que coger para llegar a El Paso, conducían desde allí dos horas a lo largo del río Grande, giraban a la izquierda y seguían una hora más. A menos que llegaran en avión privado.

En cualquier caso, Marfa se había convertido en un lugar en el que convivían muchas almas afines. Los compradores de arte iban y venían; la ciudad estaba en parte habitada por artistas y escritores cordiales y excéntricos a los que solo les interesaba hacer lo que fuera que estuvieran haciendo.

Y allí, en Marfa, lejos de mi familia, yo era una de ellos, una persona definida no por a quién cuidaba, sino por mi obra. No por lo que daba, sino por lo que recibía (tiempo, un lugar en el que vivir, ayuda económica). Era un poco solitario y daba un poco de miedo ser esa persona. Si yo no estaba dando nada, si no estaba siendo útil, ¿iban a seguir queriéndome? En fin, la pregunta de siempre.

En otras palabras, mi suerte, en Marfa, era muy buena. Tenía todo lo que podía desear: una casa preciosa, una asignación para comida y todo el tiempo y el sol que quisiera. Aun así, no llegué nunca a relajarme del todo. El yo que se me pedía que habitara allí era defectuoso e incómodo.

Marfa era confuso para mí. No sabía qué era yo exactamente. Me convertí en una no esposa, en una no madre.

Había pasado a ser alguien que recibía, algo distinto a una madre, una persona egoísta. En Marfa había personas que me cuidaban para que yo pudiera ser una escritora en estado puro, atormentada y enloquecida, despierta hasta las cuatro de la madrugada si hacía falta, alguien que se desplomaba sobre las enchiladas al día siguiente en la comida, exhausta por el agotamiento de ser mi yo de escritora. Descubrí que me gustaba mi vida vacía, mis

horas vacías. Por primera vez desde que era una niña, vi avanzar un recuadro de sol por el suelo.

¿Era aquello tan importante como estar con mis hijos? ¿Cómo se medía algo así?

Y la pregunta subyacente: ¿cuántos días, semanas o meses tendría que pasar así para que se lo calificara de abandono? ¿Y si... no volvía a casa? ¿Y si me quedaba y me volvía loca por la distancia entre quién soy (una madre) y lo que intento ser (una escritora)?

Echaba de menos a mi hijo y me sentía descolocada. Echaba de menos a mi hijo y era feliz. Mis brazos ansiaban abrazarlo. Al mismo tiempo, fantaseaba con comprar un camión y marcharme a México.

Los horizontes cambiaban.

¿En qué consiste exactamente abandonar? La pregunta asoma en cuanto dices que una madre que abandona a sus hijos es un monstruo. ¿Significa hacer lo que hizo la mujer del periodista, hacer las maletas, salir disparada hacia la región intermontañosa del oeste y ver a los niños de vez en cuando en vacaciones, o nunca? ¿Cuánto tiempo tienes que pasar fuera de casa para que se te considere una abandonadora? Si les cierro la puerta a mis hijos, ¿soy una abandonadora? No, dirás; claro que no, para nada. Pero ¿y si lo hago todo el día, todos los días, hasta la hora de la cena y más allá, como sé que hace un escritor que conozco durante meses o años cuando está metido de lleno en un proyecto? ¿Y si me marcho a un retiro de escritores durante una semana? ¿O un mes? ¿O un año?

¿Y si solo me voy a trabajar?

La idea de lo que constituye un abandono existe en un continuo. Le expliqué a una amiga muy querida —que además resulta ser una abogada especializada en derechos civiles muy competente y trabajadora— que estaba escribiendo un capítulo sobre las madres abandonadoras.

—¡Las odio! —exclamó. No podía ni hablar de la emoción. Era un sentimiento moral, más que un pensamiento ético. A continuación hizo una pausa—. Pero supongo que las madres de la isla que no trabajan fuera de casa me ven como una madre abandonadora.

Mi amiga iba todos los días a la ciudad en ferri para dirigir un importante organismo gubernamental.

Reflexionó un poco más sobre ello.

—Una madre abandonadora de verdad es una madre que se va a vivir lejos de sus hijos —dijo—. Yo no soy una madre abandonadora.

Pero podías ver que había una pequeña parte de ella a la que aquello le escocía. Que oía a ese coro de madres juzgándola, como si sus voces fueran sonidos audibles que sobrevolaran las playas arenosas y los bosques tupidos de nuestra isla.

Mi amiga me estaba dando a entender algo sobre el continuo del abandono. Hay un espectro.

Estas son algunas de las formas en las que se te puede juzgar como una abandonadora de niños:

> Cerrarle la puerta del despacho o del estudio al niño.
> Delegar en el otro miembro de la pareja gran parte del peso del cuidado del niño.
> Dejar que los abuelos, una niñera o una canguro vigilen al niño.
> Llevar al niño a la guardería.
> Ausentarse por trabajo durante días, semanas o meses.

Divorciarse y cederle al otro miembro de la pareja la custodia principal.
Dejarle el niño a tus padres para que lo críen.
Huir del hogar familiar.
Y, quizá, dar al niño en adopción al nacer.

¡Añade la tuya! La cuestión es que cualquier persona es capaz de trazar una línea en la página en cualquier punto de esta lista y decir: aquí, aquí es donde empieza el abandono. ¿Dónde está esa línea para ti? ¿En la guardería? ¿En ceder la custodia? ¿En la huida? ¿Por qué ese es el límite para ti? ¿Es un pensamiento ético o un sentimiento moral?

Nótese que ninguno de esos comportamientos cuenta como abandono si quien los lleva a cabo es un hombre. Sobre todo si el hombre en cuestión es artista. Como tan acertadamente señala Jenny Diski, eso los hombres lo hacen a todas horas.

Los hombres abandonan a sus hijos para dedicarse a su obra, o a su lo que sea, tan a menudo que ni llama la atención. Y sin duda no se percibe como algo tan monstruoso como para que afecte a nuestra forma de ver su obra. En cambio, yo a Lessing la observo con mirada suspicaz, veo su obra de un modo distinto, manchado por esa percepción de monstruosidad, y me pregunto si su feroz intelecto tiene algún tipo de vínculo causal con su frío corazón de abandonadora. No digo que sea justo. Digo que ocurre. Es así, de nuevo, cómo funcionan las manchas.

Así que, ¿qué debe hacer una mujer si, como Sexton, empieza a intuir que su obra es importante, tal vez tan

importante como sus hijas? ¿Volverse loca? ¿Contratar a una canguro?

Empiezas a ver de qué forma el abandono podría convertirse en una opción para una madre-artista, incluso para una que quiera con locura a sus hijos. Tal vez —y es una idea radical— especialmente para una que quiera con locura a sus hijos.

De hecho, esa idea podría llevarse un paso más allá. A una artista joven se le podría perdonar que pensara que quizá sería mejor no tener hijos nunca. Si van a acusarte de abandonarlos cuando te vayas a trabajar —y, lo que es aún más importante, si inevitablemente vas a internalizar esas acusaciones—, quizá lo mejor sea saltarse a los hijos e ir directamente al arte.

La libertad artística (la libertad a secas) ha ido a menudo ligada, en el caso de las mujeres, al problema de quedarse embarazada. Como lectora, es algo que ya intuía de niña. Yo era una gran consumidora de novelas antiguas, y algo que ocurre mucho en las novelas antiguas es que las protagonistas se quedan embarazadas: *Tess, la de los d'Urberville*, *Adam Bede*, etc. Siempre que una de esas mujeres descubría que estaba embarazada, a mí se me caía el alma a los pies; de hecho, sentía un hastío inmenso y exclusivo de esa circunstancia lectora. Sabía que el personaje perdería todas sus opciones; que su mundo quedaría circunscrito a las cuatro paredes de una casa, ¿y

qué clase de trama era esa? Yo no era de las que abandonaban un libro a medias —cuando me ponía, me ponía—, pero me vencía un bostezo de cuerpo entero cuando me topaba con un giro argumental así, y el libro sencillamente perdía impulso. ¿A quién le interesaba una mujer embarazada? A mí no.

En esa época, creía, o más bien sentía, que un embarazo era la definición misma del fin de las opciones. Era una verdad emocional absoluta para mí, igual que lo había sido para Doris Lessing en el caso de Jenny Diski.

Incluso hoy en día, me doy cuenta de que mi interés por cualquier historia se desvanece en el momento en que se produce un embarazo. Y lo dice alguien que ha disfrutado mucho de ser madre; de hecho, hasta me gustó estar embarazada. Pero, como lectora, un embarazo hace que se me encoja el corazón. El embarazo es el fin de la narración. Todas las puertas se cierran de golpe. «¡No te cierres opciones!», tengo ganas de gritarles a las mujeres embarazadas de esos libros.

Si la maternidad es lo mejor que me ha pasado nunca, en gran parte es por —y no a pesar de— su naturaleza opcional. Yo pude escoger.

La historia del rock’n’roll femenino está llena de mujeres que decidieron abandonar a sus hijos.

En 1965, Joni Mitchell —veintiún años, soltera— se quedó embarazada. Mitchell era una estudiante de Bellas Artes y aspirante a cantante folk que empezaba a encontrar a su público. Decidió tener al bebé pero darlo en adopción.

Tanto abortar como quedarse con la criatura eran opciones impensables. Mitchell tenía mucho miedo de lo que su familia, originaria de una zona rural de Canadá, pudiera pensar de que se hubiese quedado embarazada sin estar casada. La niña fue dada en adopción. La pequeña Kelly (por el verde Kelly) se crio con su nueva familia, que la rebautizó como Kilauren.

La canción de Mitchell «Little Green» (Pequeña verde), de su obra maestra *Blue*, es un relato encubierto de la entrega en adopción del bebé:

> Niña con una niña que finge,
> cansada de las mentiras que envías a casa. [17]

La canción finge una serenidad que Mitchell en realidad no sentía. Le canta a su yo más joven: «Estás triste y lo sientes, pero no te avergüenzas». La cantante asegura no estar avergonzada, pero, desde luego, lo indirecto de la canción —su dependencia en la metáfora y el disfraz— desmiente esa afirmación. Dice Sheila Weller en *Girls Like Us*, una biografía colectiva de Mitchell, Carole King y Carly Simon: «A Joni le preocupaba que su reputación y sus perspectivas se vieran perjudicadas si se llegaba a saber lo del bebé. Incluso en el rock rebelde de los sesenta [...] una mujer debía tener miedo de las represalias si tenía un pasado más torturado y romántico de lo que el público sabía». [18]

Dar en adopción a su hija permitió que Mitchell llegara a ser tan peculiar y maravillosa —y a veces tan poco maravillosa— como necesitaba ser. Sin la niña, era libre

para embarcarse en la difícil tarea de convertirse no solo en una gran estrella, sino en una gran artista.

Y eso es lo que pasó. Como los hombres del rock, Mitchell fue capaz de conjugar la ambición artística con las ventas de discos. A diferencia de la mayoría de las artistas femeninas, fue capaz de ser más de una cosa a la vez. ¿Recuerdas la descripción de Kanye West de lo que es una estrella de rock? ¿Ese artista que es un ser humano completo, no limitado a una faceta de su fama? Joni llegó a ser ese tipo de estrella de rock: una artista y un producto, todo al mismo tiempo. La iconoclastia era parte integral de su identidad. Y, como era libre, pudo permitirse ser difícil y problemática, palabras en clave para hablar de ser una persona creativa cuando lo es una mujer.

El deseo de vivir una vida de artista la llevó a destruir hogares y a dejar a hombres aparentemente buenos y cariñosos. Mitchell fue quien rompió el famoso idilio de Laurel Canyon con Graham Nash. Vivieron juntos en una casa preciosa y muy fotografiada que inspiró la clásica y bucólica «Our House» de Crosby, Stills, Nash & Young. «Yo le había entregado mi corazón a Graham de un modo del que yo no pensé que fuera capaz, y él quería que nos casáramos —dijo Mitchell en una entrevista citada por su biógrafo, David Yaffe—. Yo accedí, y luego empecé a pensar: "Mi abuela era una poeta y música frustrada. Arrancó de las bisagras la puerta de la cocina a patadas". Y pensé que quizá era yo la que había heredado el gen que iba a hacer realidad esos sueños. Pese a que quería mucho a Graham, pensé: "Acabaré como mi abuela, arrancando de

las bisagras la puerta de la cocina”. Y me dije: “Mejor no”. Y eso me rompió el corazón.» [19]

«Era yo la que había heredado el gen que iba a hacer realidad esos sueños.» En otras palabras, les debía algo a sus antepasadas de las praderas canadienses, a las que se quedaron con sus hijos y no escribieron poemas ni tocaron canciones, a la abuela a la que aquello le importaba, a la abuela frustrada que echó abajo la puerta.

Y tal vez la responsabilidad o la carga iba aún más allá: tal vez se lo debía a la niña que abandonó para que su carrera fuera lo más grande posible.

En *Girls Like Us*, Sheila Weller comparte también ese punto de vista, e imagina el proceso de reflexión de Mitchell: «Si doy en adopción a esta hija no deseada, que no sea en balde. Si llevo a cabo una renuncia tan grande, utilizaré mi vida recuperada para “dar a luz”, por así decirlo, a algo más». [20] Weller prosigue: «La propia Joni parece haber creído que la pérdida de la niña equivalía al principio de las canciones». [21]

Mitchell renunció a su maternidad para construirse una carrera. Separó al yo del arte, como han tenido que hacer tantas mujeres, y antepuso una cosa a la otra. La historia de Mitchell me lleva a pensar en la de una maravillosa estudiante adulta que tuve, llamada Faith, que volvió a escribir tras dedicar su vida a apoyar a su marido y ocuparse de sus hijos. Faith aparcó su propia obra durante las décadas que le llevó criar a sus hijos, unos hijos que llegaron a convertirse en buenos artistas, en grandes artistas incluso. En cierto sentido, la historia de Faith es similar a la de Mitchell. Faith, que tenía vocación artística,

renunció a esa vida para ser madre; en el caso de Mitchell, fue a la inversa. Son polos opuestos de un continuo incómodo que recorren todas las madres-artistas. En un extremo está la mujer que renuncia a un hijo para convertirse en artista; en el otro, la mujer que renuncia a su yo artístico por sus hijos. Las madres-artistas viven en todos los puntos entre esos dos polos, y puede que en el caso de algunas con más suerte (de nuevo esa palabra) haya momentos fugaces, instantes fugitivos intermitentes, en los que sean capaces de contar con el apoyo de quienes las rodean para crear. Faith tuvo que vivir sus dos identidades —madre y artista— una detrás de otra. No pudo hacer las dos cosas al mismo tiempo, como les pasa a muchas mujeres. Mitchell tomó la dirección contraria: se escindió, y separó su yo de madre de su yo de artista.

La inestabilidad, el capricho y una abierta furia alimentaron la fama de Mitchell en su momento de mayor apogeo. Intentaba lograr algo excepcional y al mismo tiempo navegar las aguas muy poco excepcionales de la industria musical, que seguía queriendo que ella fuera una mujer de un modo muy concreto. Stan Cornyn, el publicista de Warner Bros., la discográfica con la que Mitchell lanzó *Blue*, ideó unos anuncios desagradablemente sexistas sobre ella. Para subrayar que pocas veces se había oído una música como la suya, el anuncio (de 1968 aproximadamente) decía: «JONI ES VIRGEN EN UN 90 POR CIENTO». Mitchell se enfadó aún más cuando Cornyn explicó el retraso en el lanzamiento de *Blue* con un anuncio que decía: «JONI ESTÁ TARDANDO UNA ETERNIDAD». La

cantante montó una escena en el despacho del responsable de Warner Bros. y poco tiempo después cambió de sello.

Mitchell —peleona, difícil, exigente— nos regaló esta cita explosiva, tan relevante para lo que se está diciendo aquí: «La mayoría de mis héroes son monstruos, por desgracia, y son hombres. Si separas sus personalidades de su obra, Miles Davis y Picasso han sido siempre mis principales héroes».[22] Para Mitchell, separar la vida del arte no era una cuestión estética, sino un punto de vista necesario para la supervivencia. En otras palabras: no se enfrentaba al problema como espectadora, sino como artista. En ese sentido, soy como ella. Aunque no hago más que intentar averiguar cómo hacerlo. Puede que la monstruosidad de Picasso y Miles Davis proporcionara un modelo improbable, incluso confuso, de cómo vivir una vida en la que lo más personal —la maternidad— se deja de lado en nombre del arte. Puede que, igual que yo, Joni estuviera buscando modelos y se dedicara a mirar a artistas para intentar averiguar cómo comportarse.

Y puede que no fuera casualidad que escogiera como héroes a dos hombres reconocidamente problemáticos; puede que los eligiera no pese a serlo, sino porque lo eran. Quiero insistir de nuevo en el hecho de que Mitchell no es, en ninguno de los sentidos habituales, una figura que caiga bien. Cuando leí *Girls Like Us*, me partió el alma y al mismo tiempo me encantó lo tocapelotas que parecía Mitchell en comparación con Carly Simon y Carole King. El mero hecho de que Mitchell rechazara ser entrevistada para el libro hizo que me cayera aún mejor. Parecía —me lo parecía a mí, una escritora desesperadamente necesitada de

referentes femeninos que no hicieran concesiones— una persona comprometida con su papel de artista. Que no tenía miedo a que se la calificara de pretenciosa. Sin la menor necesidad de caer bien: de que la quisieran, sí; de caer bien, no. En *Girls Like Us*, Weller apunta un detalle revelador: cuando conoció a Graham Nash, Joni lo sedujo «como lo había hecho con Roy Blumenfeld, Leonard Cohen y David Crosby: con sus canciones. Pese a su feminidad, alardeaba, como un hombre, de su obra ante sus potenciales amantes».[23] Cualquier mujer artista sabe que ese tipo de arrogancia no hace que caigas bien.

¿Acaso es casualidad que Mitchell fuera también la única, única, única figura femenina de dimensiones titánicas de la gran era del rock?

Mitchell hizo lo que un gran artista hace: protegió tenaz y enérgicamente lo que hacía que fuera capaz de crear algo vulnerable y sensible. Los hombres suelen tener a una mujer en su vida que lo hace por ellos —la esposa que atiende las llamadas telefónicas, etc.—, para que el hombre pueda ser el capullo enclaustrado en el castillo. Joni Mitchell fue una gilipollas en nombre de su propia vulnerabilidad.

Las mujeres como Joni Mitchell son la esencia de lo difícil: tanto la gilipollez como la vulnerabilidad trastocan el orden de las cosas. En la biografía escrita por David Yaffe, Mitchell habla de lo radical que era su sinceridad en la época, y de cómo el mundo (masculino) quiso marcar distancias. «*Blue* era un álbum muy transparente y vulnerable, sin precedentes en la música pop». (Y ahí está su yo gilipollas, echándose flores.) «A los hombres de mi

entorno los ponía muy nerviosos. Estaban horrorizados. Sentían vergüenza ajena —recuerda Mitchell—. Luego la gente empezó a decir que mi obra era confesional y entonces ya fueron a hacer sangre. Tenía la sensación de que había quien venía a ver si me caía de una cuerda floja o algo así.» [24]

Lo curioso es que los hombres querían ayudarla parándole los pies. Era la única forma que se les ocurría de protegerla. «*Blue* no fue muy popular cuando se publicó —prosigue Mitchell—, y a los hombres era un disco que les resultaba chocante. Muy chocante. Les generaba rechazo. Kris Kristofferson me dijo: "Oh, Joni. Guárdate algo para ti". La vulnerabilidad les ponía los pelos de punta.»

En «Joni 75», el fantástico homenaje a Mitchell celebrado en el Dorothy Chandler Pavilion en 2018, la cantante Brandi Carlile interpretó «A Case of You» a dúo con Kris Kristofferson. Al escucharlos, yo no podía dejar de pensar en la frase del cantante de «guárdate algo para ti». Y entonces —aún se me pone la piel de gallina—, cuando acabó la canción, Carlile contó esa misma anécdota, la de Kristofferson diciéndole a Mitchell «guárdate algo para ti». Carlile dirigió la mirada hacia donde estaba sentada Joni Mitchell entre el público, radiante como una reina, y dijo: «Si se me permite hablar en nombre de Kris y de todos los que estamos aquí, gracias, Joni, por no guardarte nada». [25]

Mi madre, que no es una gran fan de Joni, leyó también *Girls Like Us*. A ella no le cayó nada bien la Joni que aparece retratada en el libro. No le gustó que la cantante

no encontrara la manera de ser artista y madre. Le parecía egoísta. No entendía por qué Mitchell no podía ser un poco más como Carole King, otra de las protagonistas del libro, que era madre, esposa y artista. Por qué no podía hacer concesiones. De nuevo esa expresión.

Según mi madre, las canciones de Carole King eran, además, mejores que las de Mitchell. A mi madre las pretensiones de Joni le parecían de mal gusto. Le pasa a mucha gente. Se burlan de sus agudos, de ripios como «Un jersey quiero hacerte / y una carta de amor ofrecerte» y de su dulcémele. Supongo que es una pregunta que puede plantearse: ¿son mejores las canciones de Joni o las de Carole? Ambas posturas podrían defenderse.

Digo que ambas posturas podrían defenderse pero eso es un poco tramposo, en el sentido de que suena a algo que diría un crítico. Es mejor partir del principio de que las reacciones subjetivas son inevitables. Si consideramos que Carole y Joni estaban las dos «manchadas» —es decir, marcadas— por lo que sabíamos de su biografía, entonces parte de lo que estaba pasando era que estábamos respondiendo a esa mancha en función de nuestras propias biografías. Mi madre, nacida en 1940 y madre a tiempo completo, quizá se identificaba un poco con Carole, que reunía en una sola persona la figura de esposa, madre y artista de un modo fabuloso y fabulosamente tranquilizador. Que no se me malinterprete: me gusta mucho Carole King. Es más, me gustaba con locura de pequeña, una época en la que —ojo al dato— solía imaginarme que era mi madre.

Pero lo que yo busco es algo distinto. A una artista en apuros (y hablo de mí) que intenta ser alguien que no hace concesiones, que intenta aprender a confiar en sí misma, se le plantean preguntas importantes: ¿cómo actuar?, ¿cómo comportarse?, ¿cómo ser? Quizá, si Joni miraba a Miles y Pablo, yo pueda mirar a Joni.

Cuando al fin fui capaz de verme a mí misma como una artista —e incluso de hacerme esas preguntas— yo ya tenía dos hijos muy adorables y muy demandantes, y abandonarlos no era una opción que entrara en mis planes. Así que no me fijé tanto en lo que Joni hizo con su hija al darla en adopción como en la ferocidad con la que actuaba, en su fama de difícil, en la forma en que le daba igual todo. Necesitaba su ejemplo, la estela de la cometa en llamas de su vida como artista, cuyo calor quizá procediera, al menos en parte, del hecho de que ella ya había renunciado a aquello a lo que las mujeres se supone que nunca deben renunciar. Leí su historia, y fue un revulsivo para mí. En qué sentido, no lo sé. Pero estaba aprendiendo, una vez más, que un impulso salvaje de reivindicación era lo mismo que crear. Para mí.

Cuando pienso en Joni Mitchell, pienso en su hija perdida. Cuando pienso en Doris Lessing, pienso en sus hijos abandonados. ¿Significa eso que la mancha ha alterado mi forma de ver su obra? ¿O —miedo me da pensarlo— que la ha mejorado?

Cerré los ojos en mi casa de Marfa y me imaginé a Doris Lessing abandonando a sus hijos. Se me apareció de un

modo abstracto, casi de dibujos animados: Lessing en un avión, agarrada a una maleta, a una novela y a su hijo más pequeño. Debajo de ella están los dos niños abandonados, de pie, solos en medio de un mapa de África.

Me di cuenta de que mi mente rechazaba entrar en detalles.

A Lessing le pasaba lo mismo. En sus memorias *Dentro de mí*, habla del modo en que su mente rechazaba la verdad: «Sabía que me iba a ir. Pero no podía admitirlo y decir: Voy a cometer lo imperdonable y a abandonar a dos niños pequeños». [26]

Más adelante pasa a describir su forma de racionalizar el abandono: «Consideraba —y aún me pregunto si habría sido lo adecuado— que tenía que cortar radicalmente con los dos niños hasta que —la fórmula que se utiliza en semejantes situaciones— fueran lo bastante mayores como para comprenderlo. Me imaginaba en una casa propia, pero esta expresión no significaba solo un piso o una casa, más bien una sensación de mí misma sólidamente instalada en alguna parte; no importaba dónde, ni se trataba tampoco de dinero, ni de respetabilidad, sino *de haber conseguido una identidad que justificaría mi abandono*». [27] (La cursiva es mía.)

La nueva identidad —la identidad de «artista»— es lo que justificaría el abandono. Hemos vuelto a lo que decía Martha Gellhorn: «Un hombre debe de ser todo un genio para compensar ser un ser humano tan repugnante». El artista llega a lo más alto para cubrirse las espaldas por ser la mierda de persona que es en realidad, algo que, por lo visto, también vale para las mujeres.

(En el caso de Mitchell, la grandeza de las canciones buscaba asimismo establecer algún tipo de equilibrio —no estoy diciendo que satisfactorio— con la renuncia a su hija.)

Doris Lessing huyendo de África tiene algo de personaje de cuento: es «la mujer que abandonó a sus hijos para ser escritora». Necesitamos fábulas, parábolas y mitos, porque ilustran, con brochazos simples, gruesos y rápidos, las complejidades morales que rigen nuestras vidas.

En realidad, por supuesto, esas cosas no se hacen con una intención clara. ¿Se convirtió Lessing en un genio difícil como una forma de compensar lo que había perdido? ¿Lo hizo Joni Mitchell? Lo dudo. Creo que se les concedió un don; un regalo de los dioses, una fuerza que canalizaron desde algún lugar misterioso.

Yo no voy a ser nunca una de esas personas —un genio—, pero analizo sus vidas para aprender a tener ese poquito de dureza en mi interior, para poder ponerme a escribir. Para ser capaz de llevar a cabo los pequeños abandonos humanos que me permitirán hacer mi trabajo.

En mi séptima mañana en Marfa, me acerqué por primera vez a la Chinati Foundation. Me pareció que había escrito suficientes palabras como para haberme ganado una visita. Esa relación punitiva con el recuento de palabras es muy propia de mí. Al mismo tiempo, es curioso, pero dudaba si ir a Chinati, el inmenso complejo museístico legado por Donald Judd. Me sentía como una intrusa entre los peregrinos, que eran el verdadero público. Me registré en la recepción y fui a ver las «15 obras sin título de

hormigón» de Judd, una serie descomunal de cajas de hormigón —tan opacas como etéreas— situadas en un valle, en un extremo de la fundación.

Caminé por un sendero de tierra con una señal de ATENCIÓN: SERPIENTES. No le hice mucho caso. Mi atención estaba puesta en la hilera de enormes esculturas de cemento que, como una fila de elefantes grises muy serios, desfilaban por la hierba. Quería que aquella fuera una experiencia artística. A veces el minimalismo exige una suspensión de la incredulidad, una especie de esfuerzo, que requiere de toda mi capacidad de concentración. Supongo que es distinto para quienes entienden el minimalismo.

Un abrojo seco se me pegó a la bota. Apoyé todo el peso en un pie y froté el otro contra el suelo durante un rato para intentar sacármelo. El sol estaba llegando a su cénit. Me preparé para vivir un momento de trascendencia.

Caminé despacio junto a las esculturas que el santo patrón del arte Donald Judd había instalado allí a principios de los ochenta. ¿Se sentiría solo? Yo me sentía un poco sola.

Reinaba un silencio denso; solo se oía el leve runrún de los coches que pasaban por una carretera secundaria al otro lado de una hilera de árboles. Mientras caminaba a la sombra de las esculturas, con la vista fija en un buitre que dibujaba su silueta contra el cielo azul, una parte atávica de mi cerebro gritó: «¡Mira hacia abajo!». Bajé la vista y frente a mí había una enorme serpiente enroscada.

Me cubrí de sudor de inmediato. Era sudor de serpiente, un sudor especial reservado para los avistamientos de reptiles, un sudor tan viejo como la historia del ser humano

en la tierra, un sudor que había estado en mi cuerpo durante toda mi vida, esperando a que llegara ese momento para ser secretado en toda su húmeda gloria de origen serpentil.

«Igual está muerta», pensé esperanzada. Como en respuesta a mi arranque de optimismo, la serpiente se retorció.

Luego se desenroscó y se alejó serpenteando, en toda su longitud asombrosa. Todo acabó tan rápido como había empezado. La serpiente se dirigió hacia la sombra de la escultura de Judd más próxima y se escurrió por debajo del borde del monolito. Mi mirada recorrió la parte inferior de la hilera de mastodontes grises. ¿Habría serpientes bajo todas aquellas esculturas o incluso —¡horror!— nidos de serpientes?

Parecía la metáfora más perfecta del mundo, tanto que casi daba un poco de vergüenza. Aquella obra, enorme y pesada, era una expresión inmaculada de la ambición y el logro artísticos. Era una obra que había requerido dinero, tiempo y la ayuda de otros. Había requerido que Judd creyera en sí mismo. ¿Y qué había debajo? Serpientes. Parecía una interpretación ridículamente literal de la frase apócrifa de Benjamin: «En la base de toda gran obra de arte hay un cúmulo de barbarie». Esa barbarie no tenía por qué ser algo tan explícito como una violación o una agresión. Podía ser el haber dedicado recursos a ello, sin más. El egoísmo. El creerse con derecho a algo. La suerte. Como quisieras llamarlo.

Regresé a toda prisa al aparcamiento y al llegar allí me volví a mirar a las «15 obras sin título de hormigón». La

escena era limpia y clara: cielo azul, tierra de un marrón rojizo, estructuras grises. Era como si Donald Judd se hubiera borrado a sí mismo dejando solo su testamento, inescrutable y monumental, escrito en el paisaje.

11

Señora Lázaro

Valerie Solanas, Sylvia Plath

Dejé Marfa y volví a casa. Abracé a mi hijo adolescente y me sentí, al fin, bien. Mientras abrazaba a ese chico divertido, listo y bueno, me sentí tan a gusto en el mundo como una hogaza de pan recién horneada, que diría Laurie Colwin. ¡La abandonadora había vuelto!

Estábamos entonces en 2018, y yo estaba acostumbrada a ser la clase de espectadora en la que te conviertes cuando las noticias son muy, muy malas y tienes la sensación de que necesitas verlas para controlar lo que está pasando. Esa sensación de responsabilidad está inevitablemente a la par de su desalentador resultado: la constatación de que ver las noticias no cambia absolutamente nada. Con cada nuevo ciclo de noticias deplorables, vuelta a empezar.

Mi sillón estaba junto a la ventana, que era desde donde había mejores vistas. Cuando el proceso de confirmación de Brett Kavanaugh como juez del Tribunal Supremo se puso en marcha, le di la vuelta al sillón para que quedara frente al televisor, que era desde donde mejor se veía el

despliegue de menosprecio. Recuerdo sobre todo que la lluvia golpeaba contra las ventanas y que yo no podía creer lo que veían mis ojos.

Furioso, pero sonriendo como si le acabaran de enseñar a hacerlo, Kavanaugh se repantingaba en su silla. Hojeaba con sus manazas una carpeta con documentos y fruncía el ceño con tanta fuerza que en el surco de la frente se le marcaba una T mayúscula invertida. Respiraba trabajosamente, como un yogui, aspirando de forma brusca y soltando el aire como un toro. A su alrededor los rostros de mujeres eran un mar blanco por el que se propagaban las emociones, como si él fuera una tormenta.

Kavanaugh estaba dispuesto a pelearse con cualquiera por cualquier cosa. «Soy una persona optimista —dijo en un tono amenazador, beligerante y ruin—. Intento estar siempre en el lado de la montaña por donde sale el sol.» Era una afirmación tan psicótica y vaga que supe que tenía que ser algún tipo de saludo secreto republicano. De hecho, es una frase que solía utilizar George W. Bush, una frase que señalaba que él, como Jesucristo (de quien tal vez hayas oído hablar), resucitaría. Y Kavanaugh la soltó sin más.

Estaba claro que aquel hombre no estaba bien de la cabeza. Y, aun así, con el paso de los días, empezó a estar igual de claro que lo confirmarían en el cargo. Ninguna intervención en los pasillos, ninguna protesta de mujeres ataviadas con cofias, ningún estallido de indignación, ninguna alineación de fuerzas podía arreglar aquello. Desde luego, tampoco verlo por televisión. Y, pese a todo, no podía dejar de mirar. Me atravesaba, mientras lo hacía,

una sensación de impotencia. ¡Alguien tenía que hacer algo!

«La rabia es la emoción del impotente», me dijo mi terapeuta en algún momento de mediados de los noventa.

La rabia femenina iba a más, y buscaba una forma de expresarse.

La violencia de los hombres artistas tiene una historia detrás. La historia es la siguiente: el artista está sometido a fuerzas más grandes que él mismo, fuerzas que escapan a su control. A veces esas fuerzas se le van de las manos, y él mete la pata y comete un delito. Es una lástima, pero entendemos que esas fuerzas son las mismas que hacen grande la obra del artista.

Cuando las mujeres artistas cometen actos de violencia, ¿qué historia contamos? ¿Contamos alguna historia, en realidad? ¿O es un agujero negro biográfico que sorteamos con nerviosismo para entender de algún modo su obra?

La violencia femenina no es distinta de cualquier otra violencia, porque la femineidad no es una cualidad inherente, sino una convención, y una de las cosas que hemos convenido sobre ella es que no es violenta. «No se nace mujer, se llega a serlo», dijo Simone de Beauvoir.[1] Y la mujer, de la forma en que ha llegado a serlo, es una criatura complaciente, conciliadora, no violenta.

En el contexto de esa «mujer que ha llegado a serlo» que hemos convenido, la violencia femenina es impensable. Es

el vacío. Es aquello que pone fin a la conversación. Es el espectáculo que la mente rechaza, del que se aparta instintivamente, igual que un perro maltratado se sobresalta ante un sonido fuerte, igual que un niño se encoge ante una mano levantada. Sí, exactamente así.

En 1966, Valerie Solanas se fue a vivir a Nueva York, la ciudad que se convertiría en el escenario de la puesta en escena de su depravación. Solanas tenía ya treinta años, y un pasado difícil. Siendo niña, en Nueva Jersey, su padre abusó de ella. Estudió en la Universidad de Maryland e hizo un posgrado de un año en el departamento de Psicología de la Universidad de Minnesota. Trabajó como prostituta durante o después de la universidad, según las distintas versiones.

Una vez instalada en Greenwich Village, Solanas escribió una obra teatral titulada *Up Your Ass*, que, oh maravilla, se dedicó a sí misma. Luego, a principios de 1967, escribió el libro que le cambiaría la vida: *SCUM: Manifiesto*.

SCUM son las siglas, en inglés, de Sociedad para Cortar a los Hombres en Trocitos.[2] El manifiesto se abre con la siguiente frase: «Vivir en esta sociedad es, en el mejor de los casos, un aburrimiento absoluto y, puesto que nada concierne a las mujeres, a las dotadas de una mente cívica, de sentido de la responsabilidad y de deseos de emociones fuertes les queda una sola posibilidad: derrocar al gobierno, eliminar el sistema monetario, instaurar la automatización total y destruir el sexo masculino».[3]

Deshagámonos del dinero, del trabajo y de los hombres y tendremos una sociedad en la que valdrá la pena vivir. Difícil llevarle la contraria, la verdad. Solanas, aunque quizá sin saberlo, no decía nada que no estuvieran diciendo ya otros pensadores de su época, al menos en lo referente al dinero y al trabajo. No hay pruebas de que supiera nada sobre el situacionismo marxista pero, en caso de haberlo estudiado, habría sabido que, pocos años antes de que ella publicara su manifiesto, el teórico marxista Guy Debord hizo un famoso grafiti en un muro de París en el que podía leerse «NE TRAVAILLEZ JAMAIS». No trabajes nunca. Una negación a tiza de las mismísimas bases de la sociedad occidental. El manifiesto de Solanas surgía del mismo impulso radical, pero luego tomaba un camino completamente distinto, lejos del marxismo y del sueño de una revolución viable.

La crítica de Solanas tenía su origen en una lectura psicológica de la condición masculina, que quizá pudiera atribuirse a su año de posgrado. Según Solanas, en el fondo de su corazón todos los hombres «saben que son unos putos inútiles».[4] En un intento de compensar su ineptitud, el hombre de Solanas se impone en la familia, en el trabajo y, través de la guerra, en el mundo. «Los hombres no podrán llevar jamás a cabo una revolución social genuina —afirma—, porque el hombre que ocupa una posición de poder quiere mantener el *statu quo*, y todos los hombres que están por debajo quieren ser el hombre que ocupa la posición de poder. [...] El hombre solo cambia cuando la tecnología lo obliga a hacerlo, cuando no tiene alternativa, cuando la “sociedad” llega a una fase en la que o cambia o

muere. Estamos en esa fase ahora; si las mujeres no mueven el culo enseguida, corremos peligro de muerte.»[5] De nuevo, esa sensación, esa intensa certeza de que las personas a cargo de todo han metido la pata hasta el fondo y que más vale que los demás movamos el culo, parece más real que nunca. Como se ve, en cuanto se empieza a citar a Solanas no es fácil parar, sobre todo porque a menudo tiene razón.

Para Solanas, mover el culo significa deshacernos de los hombres. Es una tarea que no se puede confiar a todas las mujeres; solo las SCUM —«brujas antipáticas y violentas con tendencia a vapulear a quienes les molestan»— están capacitadas para hacerlo. El manifiesto te lleva dando bandazos de un lado otro. En un momento dado te descubres asintiendo y conectando con su rabia y, al siguiente, Solanas habla de meterles el picahielos en el culo y te preguntas cómo hemos llegado hasta aquí.

Solanas mimeografió su manifiesto y se puso a venderlo por la calle. (En la película de Mary Harron *Yo disparé a Andy Warhol*, de 1996, vemos que a las mujeres Solanas les cobra 25 centavos y a los hombres 50, como una buena materialista, aunque ella no se identificaba como marxista.) En torno a esa misma época, Solanas irrumpió en la Factory para regalarle un ejemplar de *Up Your Ass* a Andy Warhol, que rechazó producir la obra. Sí que dejó que Solanas pasara ratos en la Factory, y le dio un papel en su película *I, a Man*. Solanas, una paranoica en ciernes, le hablaba a Warhol a todas horas de *Up Your Ass* y le generaba cada vez más ansiedad que él tuviera el manuscrito. ¿Estaba robándole su obra?

Solanas siguió pateándose las calles, vendiendo su manifiesto, su cuerpo o incluso una hora de animada conversación, por la que cobraba solo seis dólares. Vio por casualidad un anuncio que había puesto el responsable de Olympia Press, Maurice Girodias, el legendario e iconoclasta editor de Nabokov, Burroughs y Miller.[6] Buscaba nuevos autores y la contrató para escribir un libro. Solanas estaba encantada con su condición de autora a punto de ser publicada, pero no tardó en obsesionarse con el lenguaje legal, aparentemente restrictivo, del contrato de Girodias. (Que no era más que un contrato estándar.)

Es fácil imaginársela dándole mil vueltas al tema, ventilando la frustración que sentía hacia esos hombres confabulados contra ella, aislada de todo el mundo por su negativa a participar en el mito de la femineidad.

Impotente, furiosa.

El 3 de junio de 1968, Solanas estuvo deambulando por la ciudad con una bolsa de viaje, dentro de la cual había una bolsa de papel que contenía no una sino dos pistolas.[7]

Ese detalle me resulta muy sugerente. ¿Por qué no llevaba la pistola en el bolsillo o en la cinturilla del pantalón? La bolsa de papel parece un sustituto del bolso de mano, una parodia burda y desagradable del más femenino de los accesorios, con todas sus connotaciones. Ha puesto el falo dentro de la vagina, no a modo de penetración, sino como una confusa forma de poder.

La bolsa también es una manera de mantener la pistola alejada de su cuerpo. El potencial acto violento es algo que Solanas se limita a llevar de un lado a otro, algo que podría ocurrir. Que no forma parte de ella.

Solanas hizo unas cuantas paradas a lo largo del día.[8] Es posible que pasara por el despacho de Girodias, aunque hay quien cree que ese es un rumor (o un mito) que hizo circular el propio editor en los días posteriores al tiroteo. Lo ocurrido, de nuevo, tengo la sensación de que no fue tanto un acto de valor intrínsecamente femenino como una torpe apropiación de un poder que no puedo evitar asociar con lo masculino. No hay más que pensar en ese objeto fálico que Solanas mantuvo lejos de sí misma en un bolso/bolsa de papel mientras recorría Manhattan en busca de alguien a quien disparar.

En la Factory disparó a Warhol en el pecho, y también al crítico de arte Mario Amayo, del que nadie parece acordarse nunca. Apuntó a continuación al *manager* de Warhol, Fred Hughes, que pronunció una frase tan flemática que parece sacada de una de las películas de Warhol: «Oh, ahí está el ascensor. ¿Por qué no lo coges, Valerie?». Solanas lo hizo. Esa tarde se entregó a las autoridades.

Lo absurdo de su acto lo pone de manifiesto el error al escoger a su víctima. Warhol —un icono gay, un antigenio, alguien que subvertía las normas, puede que incluso un heredero espiritual de Wilde— difícilmente era el candidato ideal para librar al mundo de la masculinidad.

En cualquier caso, Warhol sobrevivió, y Solanas fue condenada a tres años de cárcel. La década de los setenta

la pasó entrando y saliendo de hospitales psiquiátricos. En los ochenta siguió llevando una vida marginal, alimentando una adicción a los estupefacientes y prostituyéndose para vivir. Murió de enfisema y pulmonía en 1988, en un hotel del barrio de Tenderloin, en San Francisco.

SCUM: Manifiesto, en cambio, se hizo cada vez más grande. En 1968, Girodias lo publicó con un comentario del director de *The Realist*, Paul Krassner. Primeras espadas del movimiento feminista como Florynce Kennedy, Ti-Grace Atkinson y Robin Morgan aclamaron a Solanas como una nueva voz importante. En 1970, Morgan incluyó el manifiesto en su influyente antología *Sisterhood Is Powerful*. Girodias lo publicó dos veces más, en 1970 y 1971. En 1977, Solanas, fuera de sí por unas pequeñas correcciones que había hecho Girodias, autopublicó «la versión CORRECTA de Valerie Solanas». En 1983, el Grupo Matriarcal de Estudios de Londres lanzó su propia edición, que se ha publicado repetidamente desde entonces. (AK Press, con sede en San Francisco, sacó una edición en 1996 con un epílogo fantástico de Freddie Baer.)

El éxito de su manifiesto ha ido rehabilitando poco a poco la figura de Solanas. *SCUM: Manifiesto* ya no tiene la capa de roña que evoca su nombre. *SCUM: Manifiesto* es transgresor, radical, *queer*, alternativo. *SCUM: Manifiesto* tiene sus propias revistas especializadas, sus propios departamentos universitarios, sus propios grupos musicales y películas. Ya en 1993 la crítica cultural B. Ruby Rich señaló la relevancia creciente de Solanas en su ensayo «Manifesto Destiny», publicado en el *Voice Literary Supplement*. «Los noventa es la década de las Riot Grrrls,

las Lesbian Avengers, Thelma y Louise, el caso Aileen Wuornos y Lorena Bobbitt —afirmaba—. Hay algo enormemente contemporáneo en Solanas, no solo en lo que hizo, sino también en su manifiesto.» [9]

Rich hace que el acto y el manifiesto parezcan tener la misma importancia, como si se equilibraran entre sí. No es así como lo ha visto el mundo —el título de la película de Harron, *Yo disparé a Andy Warhol*, lo dice todo—: es por el tiroteo por lo que se recuerda a Solanas.

Pero Solanas creía que el manifiesto era tan importante como el tiroteo.

Sus palabras invocan de un modo inquietante una nueva manera de contemplar el problema de separar la obra del autor: ¿justifica el manifiesto el tiroteo? ¿O es el tiroteo lo que reivindica el manuscrito? ¿Es Solanas el manifiesto? ¿O es el tiroteo? ¿Texto o acción? ¿Palabra o mujer?

Desde luego, son preguntas a las que no podremos responder nunca, porque nunca podremos encarar el manifiesto sin el tiroteo. Solanas es el acto que perpetró. (En ese sentido, podría ser una pariente lejana de los rockeros que se follaban a grupis, cuyas actividades extracurriculares y fuera del escenario eran al menos tan importantes como su música.)

«Lee mi manifiesto. Te dirá quién soy.»

¿Por qué creía Solanas que su manifiesto te diría quién era ella? Porque el tiroteo no consiguió lo que buscaba, que era expresar su rabia. Fue un error, un mensaje fallido, una

broma. El manifiesto, en cambio, transmutó su rabia en palabras.

Esa sensación de querer hacer algo se vio frustrada en el momento en que, de hecho, lo hizo. El anhelo acabó encontrando una forma mejor de expresarse en la teleología del manifiesto, que prometía la revolución.

Una duda me asaltó mientras leía *SCUM: Manifiesto*: ¿y si Sylvia Plath le hubiera pegado un tiro a Ted Hughes en lugar de meter la cabeza en el horno? ¿Cómo leeríamos su obra?

Sylvia Plath, como Solanas, es un ejemplo extraordinariamente puro de una artista indisociable de su biografía. Pese a nuestras mejores intenciones de separar la obra de la autora, *Ariel* vuela hacia nosotros en alas de papel hechas de los famosos detalles de la famosa muerte de Plath. Como autora, Plath es prisionera de su propia biografía. Y nosotros estamos tan encarcelados como ella. No podemos escoger si queremos estarlo o no. Es algo que ocurre, sin más.

Oímos «Plath» y las palabras se atropellan en nuestra cabeza: horno, niños, belleza, Ted Hughes, y pensamos también en sus poemas, si es que somos lectores de poesía. Si no, pensamos solo en el resto. Pero, de un modo u otro, la conciencia del modo violento con el que puso fin a su vida nos abarrota el cerebro, nos guste o no.

Ese encarcelamiento convierte a Sylvia Plath en un precedente por lo que se refiere a la idea de la mancha: su obra ha quedado inevitablemente alterada. Nuestra

vivencia de la biografía de Plath es esencialmente involuntaria y, aun así, hay todo un ámbito de los estudios académicos sobre Plath que parece consistir en gran medida en que personas muy listas les dicen a otras personas también muy listas que se olviden de su suicidio, tras lo cual las otras personas muy listas les contestan: «¡Lo he intentado y no lo consigo!».

La poeta Ruth Padel advirtió en *The Independent*: «Algunas maneras de leer los poemas [de Plath] son más reveladoras que otras. En una esquina está la lectura a partir de la vida, o lectura biográfica, y en la otra está la lectura por la poesía, que es aquella de la que disfrutan y de la que aprenden los poetas». [10]

La idea de que pueden distinguirse dos maneras distintas de leer —«a partir de la vida» y «por la poesía»— es absurda. ¿Son dos boxeadores enfrentados, como insinúa Padel, esas dos formas de asimilar la obra? Cualquier persona sensata puede ver que una no se opone a la otra, que esa es una división falsa. Sí, la mitología de la Plath de carne y hueso cambia el modo en que leemos su obra y sí, debemos examinar de cerca la obra en sí misma y sí, a veces la mitología de Plath altera o complica una lectura detallada y seria. Aun así, la idea de que exista una forma más correcta de leer que otra es una tontería.

Plath parece atraer a ese tipo de críticos con tendencia a la recriminación, a esos autoproclamados árbitros, ansiosos por decirnos a los demás cómo debemos leerla. En respuesta a Padel y a los de su calaña, imaginemos a una lectora de Plath, a una adolescente, por ejemplo, atraída por esa poeta que hizo de su propia tristeza un

acontecimiento fatal (y violento). A esa chica lo que le atrae es el suicidio únicamente, porque es una manifestación de algo innombrable pero familiar. A partir de la biografía de Plath, nuestra adolescente imaginaria viaja hasta *La campana de cristal*, y de allí a *Ariel*, del que la sobrecogen las frases más fáciles y más furiosas, como la de devorar a los hombres como aire, y todas las interpelaciones directas a su padre. En otras palabras, va de la biografía a la obra, a su ritmo. (Lector, no te sorprenderá en absoluto saber que yo fui esa chica. Puede que tú también lo fueras.) ¿Hace eso que su forma de leer sea «menos reveladora» (una expresión, a todo esto, de una vaguedad muy propia del lenguaje de la crítica, el tipo de lenguaje diseñado para vallar pequeños y mezquinos pastos)?

Igual que pasa con Solanas, de Plath no se puede hablar sin hablar también de su acto violento. Ambos actos tienen un significado, o al menos lo tienen para mí: el suicidio de Plath y el intento de asesinato de Warhol por parte de Solanas pueden considerarse dos de los principales actos de violencia feminista de los sesenta. Plath y Solanas podrían representar dos aspectos del movimiento. Uno tiene que ver con la interioridad y la reflexión; el otro, con la acción política.

El de Plath pertenece a la primera categoría. Las mujeres estaban intentando articular su infelicidad y su locura en una sociedad dominada por los hombres. Hablaban, hacían examen de conciencia, daban fe de lo que pasaba. Escribían memorias y participaban en grupos de toma de conciencia. La obra de Plath es previa a ese discurso, pero forma parte de él.

Igual que «escribir un diario» es una expresión que produce escalofríos entre quienes se dedican a las memorias literarias (créeme), no tengo la menor duda de que Plath habría rechazado la idea de que la suya fuera una obra de toma de conciencia. Y, aun así, ese es el impulso que recorre todo lo que escribió: la confesión, la intimidad, lo personal.

En cuanto a Solanas, no es solo que ella llegara mucho antes de la toma de conciencia, es que seguro que habría detestado el concepto de haberse cruzado con él. Solanas creía en la acción. «Una SCUM no tiene la paciencia necesaria para esperar a que a millones de gilipollas se les pase el lavado de cerebro.» *SCUM: Manifiesto* es una especie de antimemorias.

En lugar de mirar hacia dentro y centrarse en sus propios sentimientos y experiencias, Solanas miró hacia el mundo y exigió pasar a la acción. Tenía una teoría y un plan.

Solanas imaginó a sus hermanas SCUM como una tribu feroz de vibrantes supermujeres: «hembras dominantes, seguras de sí mismas, desenvueltas, desagradables, violentas, egoístas, independientes, orgullosas, amantes de las emociones fuertes, espontáneas y arrogantes que se consideran capaces de gobernar el universo, que se han lanzado sin frenos hasta los límites de esta "sociedad" y están listas para ir aún más allá de lo que esta tiene que ofrecerles».[11] Para mí ese es el momento más doloroso y más bello del manifiesto. Te vienen a la cabeza cervecerías, peleas a puñetazos, besos húmedos, paseos sin rumbo en coches robados. Pero Solanas, hasta donde sabemos, no

formaba parte de ninguna utópica banda de chicas. Se mostraba evasiva incluso con respecto a su lesbianismo. No tenía hermanas SCUM. Estaba sola. En su introducción a la edición de Verso, la filósofa Avital Ronell (que más adelante sería acusada de acoso sexual) sitúa acertadamente a Solanas al mismo nivel que David Koresh, el líder sectario, y dice que ambos son un par de revolucionarios «desatados y solos en sus adscripciones». [12]

Un manifiesto necesita una meta, un verde pasto al que presumiblemente ir a parar cuando todos tus actos revolucionarios se hayan producido. El objetivo de Solanas era una matanza planetaria, pero era también una fantasía íntima de fraternidad femenina. Su verde valle estaba lleno de mujeres independientes. Entretanto, el alcance inmanejable de su revolución hizo que su felicidad fuera claramente imposible. Solanas está diciendo que ella personalmente será feliz cuando se alcancen sus objetivos políticos. Como eso no va a suceder nunca, su desdicha y su soledad quedan perfectamente justificadas.

En cierto sentido, el manifiesto de Solanas es, como el acto que llevó a cabo, una expresión de su impotencia. Su revolución es tan descomunal que es imposible que empiece. Sí, le disparó a un hombre, pero incluso ese acto en apariencia militante estaba teñido de vulnerabilidad e inseguridad. En el manifiesto, Solanas era la mujer decidida que atacaba en silencio, sin piedad, en la oscuridad. A su tiroteo en la vida real le faltó una intención básica unificadora. Fue un acto estéril.

SCUM: Manifiesto es un documento de una profunda vulnerabilidad, escrito en una voz de profundo

empoderamiento. Es una salvaje llamada a las armas, escrita por una mujer en un mundo de dolor.

Solanas, la polemista, acaba convirtiéndose en una memorialista. ¿Da Plath un giro similar? ¿Podemos leer sus tiernos poemas confesionales a modo de pequeños manifiestos? ¿De qué otro modo leer «devoro a los hombres como aire»?

A ver, sé que es desagradable emparejar a Plath con Solanas. Tengo claro que Plath es una gran poeta y una figura reverenciada, y que Solanas, en cambio, no solo no es una gran artista sino que hay quien diría que no se la puede llamar ni artista. Tengo claro también que Solanas es un monstruo de verdad, y que Plath no.

Pero las dos están manchadas por sus actos de violencia. Las dos cerraron los pequeños dientes metálicos de la cremallera de la rabia y la impotencia. Y las dos se encontraron en un punto muerto en su obra.

Sus textos son lugares sin hombres pero definidos por los hombres. Son lugares de libertad no libre. Ambas sueñan con mundos libres de la violencia de los hombres, y sus sueños siguen estando prohibidos por los hombres, como una perversión de la frase del filósofo Mark Fisher: «Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo».[13] Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del patriarcado.

Desde el punto de vista biográfico, por supuesto, ambas fueron personas que sufrieron mucho, personas con el corazón roto, no amazonas en lucha contra el patriarcado.

Pero también fueron eso, también combatieron el patriarcado, porque, ¿qué es el feminismo (o cualquier otro movimiento de liberación) sino una lucha diaria contra fuerzas tan inmensas, tan incontenibles, que quien hace uso de ellas no las ve, o las olvida, o las da por supuestas?

Como dijo Solanas, lee su texto y la conocerás. Pero hay que leer también lo que hizo. Ambas mujeres intentaron escapar de la hegemonía masculina con su obra, y luego con su acto de violencia. Las dos —en su obra— pusieron al descubierto la violencia que está en el centro del mundo controlado por los hombres. Es decir, del mundo real.

Al finalizar el proceso de confirmación de Kavanaugh, los demócratas llegaron a un acuerdo para que el FBI investigara durante una semana las acusaciones que se habían presentado contra él. Estaba claro que esa investigación no llevaría a ninguna parte. (Lo que quizá fue un aviso para los liberales que habían empezado a creer que el FBI iba a convertirse de algún modo en la división del gobierno que acabaría finalmente con Trump. El FBI no es el amigo de los desamparados.) Me quedé sin fuerzas y conmocionada. No sabía qué hacer con nada de todo aquello. Apagué el televisor hasta la siguiente crisis. Envié dinero a varias organizaciones que trabajaban a favor del derecho al aborto.

La violencia de los hombres artistas está ligada a su grandeza. Es un impulso. Es libertad. La violencia o la

autoviolencia de las mujeres artistas puede ser un signo de sensibilidad o de locura, pero raras veces se le da la vuelta y se convierte en un signo de fortaleza moral y creativa.

Hemos transformado a esas dos mujeres en un cuento de hadas. Plath es la víctima (el horno), Solanas la agresora (el arma). De Joni Mitchell y Doris Lessing he dicho que eran parábolas morales del egoísmo femenino, personajes en una especie de *El progreso del peregrino* de la historia de la mujer artista que se abre paso no a través del valle de la muerte, sino de los obstáculos a su obra creativa. Si Mitchell y Lessing acaban siendo parábolas del empoderamiento femenino, Plath y Solanas lo son de la impotencia y la rabia.

Plath, por supuesto, blande el poderoso y sutil martillo de su arte. Solanas, en cambio, hacia el final es como una rata en una ratonera. Entiende, hasta cierto punto, que las circunstancias materiales determinan nuestras vidas y deben modificarse si queremos que el mundo sea un lugar mejor. Pero los límites de su crítica —no es capaz de ver más allá del género— suponen un lastre para ella. Deja así al descubierto los límites del feminismo radical. Ver el mundo a través de una lente binaria —los hombres contra las mujeres— puede ser útil en determinados momentos, pero Solanas no es capaz de poner en marcha una revolución a partir de esa escisión. La división entre masculino y femenino se convierte en una especie de espectáculo en el que se pierde a sí misma.

Hay momentos en su obra en los que Solanas deja entrever que comprendía las circunstancias materiales reales que determinan nuestras vidas: «No hay motivo humano por el que nadie deba trabajar más de dos o tres horas a la semana, como mucho» es una idea marxista (o cercana al marxismo, al menos), una que se hace eco del NE TRAVAILLEZ JAMAIS de Debord.[14] Solanas parece aspirar, en determinados momentos, a una revolución que libere a todo el mundo. Pero luego alza el picahielos por encima del hombro y sigue su camino, en busca de más gilipollas.

Aun así, nos ha dejado con algo inesperado: al llevarnos al extremo más apartado de un cierto tipo de feminismo radical, nos ha dejado vislumbrar sus límites. Solanas sacrifica una visión real de la liberación en el altar del esencialismo de género. Hace que me pregunte si la preocupación por los crímenes de los hombres no me estará cegando hasta cierto punto. ¿Qué es lo que estoy pasando por alto cuando trato como monstruos a los hombres monstruosos?

12

Borrachos

Raymond Carver

La pregunta se plantea, tozudamente, una y otra vez: ¿qué hay de la empatía para los que estamos manchados? ¿Qué hay de la empatía para los infractores?

Los monstruos, los manchados, los acusados: son formas de referirse a las personas cuyas identidades se han visto reducidas a algo horrible que hicieron. Pero, claro, nadie es únicamente un monstruo. Incluso la peor de las personas de las que hemos hablado en estas páginas es un ser humano, con una vida que significa más que cualquiera de las cosas horribles que haya podido hacer.

La idea de empatizar con el monstruo a mí se me hacía incómoda. Yo consumía la obra de los monstruos, pero con ciertos reparos. ¿Cómo podía empatizar con Polanski o Woody Allen? Sus fechorías —sus biografías— eran algo que había que ignorar, a lo que había que cerrarle la puerta. Mi feminismo, que era lo bastante elástico como para permitirme consumir su obra, no era lo bastante elástico como para tolerar sentir empatía hacia esos hombres. Se habían portado muy mal, habían abusado de

posiciones de poder, habían ensuciado su nombre. Me tenían de público, pero no se merecían mi simpatía.

La fechoría ponía fin a la biografía. Era un punto y final. La redención no me entraba en la cabeza; si metías la pata, adiós muy buenas. Estabas acabado. Internet también lo veía así. Te esperaba con sus mortíferos brazos abiertos y, cuando te estrujaba con ellos, estabas muerto. Ya no había lugar para las segundas partes en la vida estadounidense.

Crecí muy cerca de una historia de redención.

Por ponernos en situación: cuando yo era niña, en los setenta, Seattle era un no lugar para la literatura. Había muy pocos autores de la zona cuya obra se hubiera publicado en todo el país. Cuando me topaba con cualquier texto escrito ambientado en el noroeste, me abalanzaba sobre él agradecida. Era feliz leyendo cualquier cosa en la que aparecieran zarzamoras, el estrecho de Puget, abetos de Douglas y los nombres de las calles del centro de Seattle. Leí los cuentos de Richard Brautigan; *A veces un gran impulso*, de Ken Kesey, aunque ni me molesté en fingir que lo había disfrutado, y recopilaciones de artículos de periodistas viejos y gruñones del *Seattle Post-Intelligencer* de los cincuenta. Teníamos a Betty MacDonald, a Tom Robbins y a Mary McCarthy, pero a MacDonald era fácil descartarla como poco más que un ama de casa, Robbins era idiota hasta extremos cósmicos y McCarthy había quemado a conciencia los puentes que la unían al provincianismo del noroeste.

Y luego estaba Raymond Carver, cuyo alfa y omega era el noroeste del Pacífico. Nació en Clatskanie, Oregón, y se crio en Yakima, en la dorada esquina sudeste del estado de Washington. [1] Con su primera mujer, Maryann Burk, con la que se casó con diecinueve años, llevó una vida de trabajos esporádicos y pobreza. Carver bebía mucho, ganaba poco y maltrataba a su mujer. [2] Acabaron yéndose a vivir a California, donde Carver se matriculó en la Chico State College. [3] Allí fue alumno de John Gardner, un reconocido profesor de escritura —reconocido también por lo intimidante que resultaba— y futuro autor de *El arte de la ficción*. [4]

Después de aquello, la escritura tiró de Carver incansablemente. También la bebida. Sus cuentos empezaron a aparecer en las revistas. Su primer gran recopilatorio de cuentos, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, se publicó en 1976. Ese mismo año Carver fue ingresado en cuatro ocasiones por su severo alcoholismo.

Al año siguiente dejó la bebida, con una nueva determinación, y conoció a Tess Gallagher, en una serie de festivales y conferencias. En 1978 Carver y su mujer se separaron y, en 1979, él y Gallagher iniciaron un proyecto de vida juntos. Todo fue paz desde ese momento. Carver dejó de beber definitivamente y volvió a Washington. Se instaló en la casa de Gallagher en Port Angeles, una ciudad de clase trabajadora junto a las grandes aguas salvajes del extremo norte de la península Olímpica. Se quedó allí hasta el final de su vida, en 1988, sobrio, escribiendo, pescando y disfrutando de sus amigos: un acto final luminoso.

En la época de mediados y finales de los ochenta, que Carver estuviera físicamente cerca era importante para mí, una persona muy joven con solo dos verdaderos intereses en la vida: leer y escribir. En Seattle, una ciudad aún poco presente en el imaginario colectivo, no era la única que se sentía así. Carver pertenecía al mundo, pero, en el noroeste, tenía una importancia especial, y era muy apreciado. Muy querido.

Una mañana de agosto de 1988 ocupé un asiento en un aula soleada y de ventanas polvorientas del Loew Hall de la Universidad de Washington. Era alumna de un taller de escritura de ficción que impartía el poeta David Wagoner, que llegaba un poco tarde. Finalmente apareció. Entró despacio en el aula y depositó sus libros y papeles sobre la mesa.

—Malas noticias —anunció—. Ray Carver ha muerto.

Apenas un suspiro, apenas un latido después, una de mis compañeras de clase —la que llevaba un corte de pelo a lo Bettie Page y siempre se pintaba los labios de un rojo llamativo— dejó caer la cabeza entre las manos y exclamó:

—¡Pobre Tess!

Mi compañera de clase no conocía a Carver o a Gallagher personalmente y, a decir verdad, su expresión de dolor me pareció melodramática y presuntuosa. Me quedé callada en mi mesa, avergonzada. Aun así, noté que una especie de erupción silenciosa recorría el aula. No teníamos internet entonces; teníamos solo al poeta diciéndonos que el cuentista, nuestro cuentista, había

muerto. Y una parte de mí entendía a mi melodramática compañera de clase de los labios rojos y quería gritar «¡Ray no!», con la familiaridad de quien ha perdido de verdad a un ser querido. Como era el caso.

La biografía de Carver —bueno, vale, su geografía— era importante para mí. Pero podría decirse que la biografía de Carver, con ese drástico cambio de sentido del alcoholismo más abyecto a la satisfacción sobria, pesaba sobre sus cuentos y poemas para todos sus lectores.

Su camino a la salvación se veía reflejado en el desarrollo de su estilo y su voz narrativa. Estaba ahí, a la vista de todos: su transformación de borracho infeliz a hombre salvado.

Los cuentos de Carver de los setenta eran lacónicos hasta el extremo de generar rechazo. Su reputación como el minimalista más excelso de la literatura se consolidó con el éxito de su recopilación de relatos *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, de 1981. Son diecisiete cuentos sobre la desesperación de la clase trabajadora escritos en la prosa más desnuda imaginable. Parecía que cada palabra se había hecho un hueco en el texto a codazos. La redención no estaba en el menú del día. En «¿Por qué no bailáis?», que es un cuento maravilloso, un hombre de mediana edad ha sacado todos sus muebles a la entrada de su casa para venderlos. La historia empieza con el hombre contemplando los muebles del dormitorio:

> Se sirvió otra copa en la cocina y miró los muebles del dormitorio, situados en la parte delantera de su jardín. Excepto el colchón desnudo y las sábanas a vivas rayas, que descansaban junto a dos almohadas sobre el chifonier, todo mostraba un aspecto muy semejante al que había tenido el dormitorio: mesilla de noche y pequeña lámpara su lado de la cabecera, mesilla de noche y pequeña lámpara al otro lado, el de ella.

Su lado y el lado de ella.
Pensó en ello mientras bebía a sorbos el whisky. [5]

Es un principio perfecto: hay todo un matrimonio fallido en esos tres cortos párrafos. Una pareja joven (que hace las veces de espectro del matrimonio fracasado) se acerca y curiosea entre las cosas del hombre. Él acaba sirviéndoles unas copas, pone en marcha el tocadiscos y bailan. Está explicado en una prosa austera que consigue de algún modo ser a la vez lacónica y confusa. Al final del relato, la chica de la pareja les cuenta a unos amigos la historia de su extraño encuentro con el hombre. El relato acaba así: «Siguió hablando. Se lo contó a todo el mundo. Tenía muchos más detalles que contar, e intentaba que se hablara de ello largo y tendido. Al cabo de un rato dejó de intentarlo». [6] La historia, del principio al final, se define por la imposibilidad de establecer una conexión.

De qué hablamos cuando hablamos de amor influyó a toda una generación de escritores que estudiaron la obra de Carver y trataron de imitar de forma servil sus ritmos engañosamente simples. Como dijo el novelista Jay McInerney en *The New York Times*: «Los estudiantes de Syracuse, de Iowa, de Stanford y de todo el resto de los talleres de escritura del país lo imitábamos descaradamente. Casi todo el mundo parecía estar escribiendo y publicando cuentos con títulos a lo Raymond Carver, como "¿Te importa si fumo?" o "¿Y esto, cielo?"». [7] *De qué hablamos cuando hablamos de amor* es, dicho de otro modo, un libro especial, un libro que cambió la forma de escribir de la gente. Los escritores querían sonar como él.

Pero Carver, en medio de su felicidad, dejó de sonar así. Compárese la tristeza mareante de «¿Por qué no bailáis?» con la sensación de comunión que puede encontrarse en el siguiente recopilatorio de cuentos de Carver, *Catedral*. Sigue siendo un libro lacónico, sigue hablando de la clase trabajadora, pero aparece un nuevo tipo de generosidad. El cuento que da título al libro habla de una pareja que recibe en su casa a un viejo amigo de la mujer, un hombre ciego. El narrador —el marido— se muestra algo escéptico hacia el amigo de su mujer antes de conocerlo, como suele pasar a veces con los maridos, pero la velada transcurre de forma más agradable de lo esperado. A los dos hombres les gusta el whisky escocés y el hombre ciego acepta fumar un poco de maría con el marido. Sentados en el sofá, ven juntos un documental de televisión sobre catedrales, y el narrador se da cuenta de que el hombre ciego no tiene ni idea de cómo es una catedral. Así que alisa una bolsa de papel en la que antes había habido cebollas (sencillas y adustas, como el narrador) y dibujan juntos una catedral: «Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento». [8]

El narrador ha escapado de sí mismo, y el cuento se cierra con una frase simple, puede incluso que simplista, del narrador: «Es verdaderamente extraordinario». [9]

Es casi como una broma sobre la idea del relato corto epifánico; toda esa esencia de los objetos joyceana, todas esas insinuaciones cheeverianas, reducidas al llano lenguaje coloquial. Y permite que se establezca una

conexión humana; de hecho, la posibilidad de esa conexión es precisamente de lo que va el cuento.

Parece que está claro: entre esos dos libros, él empezó a estar mejor.

Carver nos demuestra qué significa ser más que tu peor versión. Él sobrevivió a su propia monstruosidad. Se redimió. En ese sentido, su historia no es tan infrecuente. En la segunda mitad del siglo XX, la idea del alcohólico reformado se convirtió en una realidad para millones de personas. Puede que F. Scott Fitzgerald hubiera creído en las segundas partes si hubiese asistido a unas cuantas reuniones de Alcohólicos Anónimos.

En cualquier caso, la de la redención de Carver es una de las grandes historias literarias de finales del siglo XX. Él mismo le sacó lustre. En su lápida, en un cementerio situado encima del estrecho de Juan de Fuca, aparece su poema «Propina»: «Dejó de beber. ¿Y el resto? / Después de eso todo fue una propina». [10]

Esa historia, e incluso su lápida, han acabado siendo importantes para muchos escritores y muchos bebedores. No una sino dos escritoras —Olivia Laing y Leslie Jamison— han hecho de la tumba de Carver un elemento central de sus libros sobre los escritores y la bebida, y sobre los escritores que beben y los bebedores que escriben. Supongo que yo podría hacer lo mismo y colocarme en una colina azotada por el viento sobre Port Angeles. Pero no me hace falta ir allí: vivo en el paisaje de Carver.

Ocurre que la biografía de Carver trastoca sus cuentos, pero no de la forma que cabría esperar.

¿Qué pasó en realidad entre los dos libros? El periodista y biógrafo D. T. Max quiso saberlo. Lo que todo el mundo creía era que la obra de Carver se había visto influida por su biografía. «Muchos críticos, a lo largo de los años, han notado esa diferencia y la han explicado en términos biográficos —diría Max—. Se ha dicho que el Carver de sus primeros relatos estaba desesperado. Con el éxito, no obstante, llegaron a la vida del escritor la esperanza y el amor, y su obra de ficción acabó impregnándose de todo ello. Ese relato de redención ha ido puliéndolo Tess Gallagher en cada una de las innumerables ocasiones en las que lo ha contado. La mayoría de los críticos parecen satisfechos con esa explicación tan literal, la de que los escritores felices escriben historias felices.» [11]

La voz distintiva que se abre paso a través de *De qué hablamos cuando hablamos de amor* está en el centro de la cuestión. Se asociaba con Carver, pero Gordon Lish, el editor del escritor en Knopf, afirmaba presuntamente haber editado tan a fondo los cuentos que podían considerarse tan suyos como de Carver.

¿Estaba realmente mejor Carver, más sano, más feliz, cuando escribió *Catedral*? ¿O solo había cambiado de editor?

En 1998, Max, que trabajaba entonces para *The New York Times Magazine*, visitó la Universidad de Indiana, que había adquirido todos los archivos de Lish en 1991. Max descubrió que los cuentos mostraban, en efecto, señales de las agresivas correcciones de Lish de las que tanto se

hablaba. Había frases eliminadas, párrafos enteros añadidos y finales cambiados. La correspondencia que Max desenterró de ese periodo mostraba a un Carver horrorizado, temeroso de que su reputación no sobreviviera a la revelación de hasta dónde había llegado la pluma editorial de Lish. (Ese miedo a ser descubierto, que, como un camaleón, adopta muchas formas, le es muy familiar a cualquier alcohólico.)

¿Cómo afecta todo ello a nuestra lectura de la obra de Carver? ¿Importa que la historia de redención que nos contaron sobre su obra no sea del todo cierta? ¿Cambia la obra en sí el hecho de conocer la intervención de Lish? Yo, una devota de la escritura de Carver, soy consciente de que necesito su historia dorada de redención, el relato de esa vida que va a mejor sobre el estrecho de Juan de Fuca, donde, como él dijo, «el agua se junta con otras aguas».[12] Supongo que necesitaba la esperanza que esa historia me ofrecía.

Una soleada mañana de otoño de resaca, en plena presidencia de Trump, dejé de beber.

¿Qué ente vino a verme esa mañana mientras estaba tumbada en la cama con arenilla en los ojos igual que centenares de otras veces? Porque lo que pasó fue que de repente —y de verdad fue de repente— tuve una revelación: la de que mi alcoholismo y mi desesperación eran una misma cosa. Por primera vez, reconocí ante mí misma que no había pasado un día sin beber en más de diez años; diez años en los que mi índice personal de infelicidad

se había disparado. Por primera vez, reconocí ante mí misma que había bebido en exceso, había perdido la conciencia, había conducido borracha y había mentido. No había abandonado a mis hijos, pero me había ausentado de un modo drástico de mi propia vida. En resumen: había hecho todo lo que hacen los alcohólicos. De pronto era tan obvio como un chiste malo.

¿Qué fue, te pregunto, lo que hizo que me sirviera una taza de café, me sentara en el sillón, abriera el portátil y buscara en Google las palabras «test de alcoholismo»?

Hice clic, con cierto recelo y aún aturdida, en algo llamado Prueba de Identificación de Trastornos Relacionados con el Consumo de Alcohol. No respondí a todas las preguntas con la verdad absoluta, pero sí dejé caer algunas pistas sobre mi situación. El test escupió su respuesta: yo exhibía un «comportamiento dañino relacionado con el alcohol».

Me pregunté qué pasaría si dijera la verdad. Podría al menos experimentar con la verdad. Respiré hondo y volví a hacer la prueba. Cuando esta vez llegaron los resultados, lo que me dijeron era algo que yo de algún modo, en mi interior, ya sabía.

Hice unos estiramientos en el suelo del salón, bañada por la luz del sol, y tomé la decisión de dejar de beber. Fue la decisión más triste del mundo.

Podría hacer que mi decisión de dejar de beber sonara triunfal, heroica. Podría hacer que pareciera haber aflorado de mi desesperación por el estado del mundo. Y algo de eso había. Como me dijo mi amiga Kristi, que es abstemia, el día que lo dejé: «Prefiero ser la punta de lanza de mirada

suspicaz que una de esas mujeres que beben vino y citan *El cuento de la criada* como si acabaran de rendirse».

Pero en realidad no era eso; yo no estaba dejándolo para ser la punta de lanza de nada. Dejé de beber porque el alcohol me estaba convirtiendo en una persona horrible y desdichada.

Hay dos tipos de personas que dejan de beber: aquellas a las que la bebida les da igual y aquellas a las que les gusta demasiado. Yo era de las segundas. Y cuando alguien como yo deja de beber, está confesando, en cierto modo, haberse convertido en un monstruo ingobernable.

¿Soy un monstruo? La respuesta, por lo visto, era un sí rotundo.

Todos aquellos años que yo me había visto reflejada en Raymond Carver por ser un escritor del noroeste del Pacífico, mi escritor del noroeste del Pacífico, había algo más en lo que me reconocía también: en el hombre perdido, el borracho. Yo era él. Nunca me gustó tanto Carver como cuando era veinteañera y no hacía más que salir de fiesta y emborracharme, una época en la que, una vez al año o así, puede que una vez al trimestre, me despertaba preguntándome si no debería ir a una reunión de Alcohólicos Anónimos. Carver era mi avatar, aunque yo entonces me negaba a verlo, y seguí haciéndolo hasta aquella extraña mañana soleada en la que, quién sabe por qué, se me reveló lo que estaba pasando.

El modelo de recuperación nos dice que somos mejores que lo peor que hemos hecho. Si no lo viéramos así, ¿qué motivos tendría el alcohólico para no seguir en el arroyo llevándose una botella de tamaño familiar a los labios, como los borrachos de los dibujos animados? ¿De qué serviría siquiera intentarlo, si solo va a definirnos nuestro peor momento?

La idea de la redención es crucial para la supervivencia del alcohólico, del adicto, que debe creer en un futuro que esté al menos un poco libre de lo que él era.

Notaba una cierta… aspereza hacia la llamada «cultura de la cancelación» cuando el concepto surgía en los círculos de recuperación *online*, sobre todo en los círculos más provocadores y cascarrabias, en los que predominaban los jóvenes exdrogadictos, más que de alcohólicos de mediana edad y clase media como yo. Había una nota de impaciencia al hablar de proscribir a las malas personas. Porque éramos nosotros, al fin y al cabo, esas malas personas. O lo habíamos sido e intentábamos no serlo.

La recuperación, como forma de vida, hace que veas las cosas desde el punto de vista del monstruo. Ves las cosas desde su punto de vista porque tú eres él. Te sientas en una sala a escuchar y oyes cosas horribles, horribles, pero que son también banales. Porque todos los que están en esa sala han pasado por ello. Leslie Jamison ha escrito sobre ese don de lo banal, que hace que, a fin de cuentas, tu propia historia no sea lo más importante. Para mí es una nueva experiencia de empatía: la empatía de decir lo que

hay de malo en mí, lo que hay de monstruoso, y que los demás lo acepten no porque yo sea especial, sino porque no lo soy. (Hay ahí un eco incómodo a lo poco especial que era Humbert.)

Cuando eso te ocurre a ti, cuando recibes esa forma tan específica de empatía, aprendes a concedérsela a los demás también. No por una especie de puntillosa reciprocidad, o por un sentido de la justicia, o porque seas buena persona, sino porque oír que tu maldad es banal, y extrapolar esa misma forma de entender la banalidad a otros, te ayuda a seguir sin beber. Y por lo tanto a seguir viviendo.

Desde luego, el factor que lo complica todo es que muchos adictos y alcohólicos han sido víctimas de abusos (incluso de abusos dentro de los círculos de recuperación, que han tenido sus propios #MeToo). Ha quedado demostrado una y otra vez que el trauma y el maltrato conducen al abuso de sustancias. El alcohol, es un hecho, es una forma muy útil de lidiar con el trauma. Hasta que deja de serlo. Saberlo ha transformado profundamente la forma de encarar el alcoholismo. Alcohólicos Anónimos catalogaba el alcoholismo de enfermedad, pero la bebida también puede verse como una solución. El alcohol y las drogas son una solución pésima a largo plazo, pero a corto plazo son estrategias extremadamente efectivas para lidiar con los sentimientos destructivos.

En resumidas cuentas, los adictos a menudo son personas que han sufrido mucho, a veces por culpa de otras

personas y a veces por abusos más estructurales, como la pobreza y el racismo. Cuando nos sentamos en una sala y aceptamos a nuestros iguales monstruos, ser conscientes de ello —ser conscientes del dolor que hemos experimentado— también forma parte de esa aceptación. Somos monstruos y somos víctimas.

Queremos que la historia sea de redención. Pero las cosas nunca son tan sencillas. La historia irá de cagarla y de que la caguen contigo. Irá del miedo de Carver a verse descubierto; de su maña de adicto para ocultar su yo secreto.

Gallagher puso los versos de «Propina» en la lápida de Carver, pero es «Suerte» (otra vez la suerte) el poema que cuenta de verdad cómo eran las cosas, antes de los buenos tiempos. En el poema, el narrador tiene nueve años y merodea por su casa a la mañana siguiente de una fiesta bebiéndose lo que queda en las botellas y los vasos abandonados. «Qué suerte, pensé.» Ese, dice, fue su sueño durante el resto de su vida: estar solo en «una casa sin nadie / a la que nadie fuera a volver» y con bufé libre de bebida. [13]

Todos los alcohólicos hemos sido ese niño que cree que es libre mientras se hace un daño terrible a sí mismo, mientras va haciendo daño a quienes lo rodean. Como todos hemos sido ese chico, vimos que nos convenía recordarle al mundo que las personas somos mejores que lo peor que hemos hecho.

Supongo que todo esto solo es una forma enrevesada de decir que los monstruos no son más que personas. No creo que hubiera sido capaz de aceptar la humanidad de los monstruos si no hubiese sido una alcohólica y no hubiera dejado la bebida. Si no me hubiese visto obligada, así, a admitir mi propia monstruosidad.

Dejar la bebida hizo que dudara de mi propia idoneidad. Hizo que dudara de ser mejor. Si yo era en parte un monstruo, seguramente las personas que habían cometido crímenes también eran en parte humanas, ¿no?

Ocurrió que, al mismo tiempo que yo me veía cara a cara con mis propios errores, el mundo se lanzaba a un ajuste de cuentas con pecados que llevaban mucho tiempo sin ser reconocidos, o que no se habían reconocido lo suficiente, o que no habían reconocido personas como yo. En los meses y los años posteriores a que yo dejara de beber, la historia me dio unos golpecitos en el hombro y me recordó que avanzaba muy rápido. Llegó la pandemia; mis hijos, y luego yo, tomamos las calles para protestar por el racismo sistémico; la universidad en la que doy clases hizo examen de conciencia —un proceso incómodo para muchos de nosotros— sobre su falta de diversidad racial; la costa del Pacífico ardió de arriba abajo; respiramos la atmósfera del fin del mundo. La luz fría de la sobriedad me dejó parpadeando, alerta, y preguntándome cómo no había visto antes lo mal que estaban las cosas, cómo no había visto todo lo que había y hay por hacer. Cómo no había entendido la suerte que tenía y lo que significaba.

Como muchas personas que conozco, era cada vez más consciente (y con razón) de mi propia complicidad, de hasta qué punto dependía de la suerte de mi color de piel y de mi familia. Ansiaba hacer lo correcto, aunque no siempre tenía claro qué era lo correcto.

A raíz de todo aquello, llegué a ver la pregunta de qué hacemos con el arte de los hombres monstruosos bajo una nueva luz. Lo primero en lo que piensas cuando te planteas asumir tu responsabilidad es boicotear ese arte, adoptar la solución liberal de privarle de tu dinero y tu atención. Pero ¿sirve de algo?

Decirle a alguien que su forma de consumir es inapropiada presupone que hay una forma apropiada de consumir. Y eso no es necesariamente cierto.

Cuando nos preguntamos qué hacer con el arte de los hombres monstruosos nos estamos colocando en un papel estático: el del consumidor.

Trasladarle el problema al consumidor es lo que hace el capitalismo. Alguien toma una serie de decisiones —decisiones en las que la ética no es lo primordial— y luego es el consumidor el que tiene que averiguar cómo responder, como procesar la forma correcta y ética de comportarse. A Michael Jackson se lo explota, se lo envasa, se lo sirve y se lo complace incluso cuando su comportamiento es cada vez más errático. La industria musical no se preocupa de si hay algo poco ético en ello; eso se nos deja a nosotros, atrapados en un desfile de emociones y reacciones mientras suena «I Want You Back» por los altavoces de las cafeterías.

En *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, publicado en 2009, Mark Fisher intenta que nos hagamos conscientes de la atmósfera de capital en la que nos movemos, una atmósfera tan omnipresente que apenas podemos verla, y mucho menos criticarla o resistirnos a ella. Nos han acorralado en el papel de consumidores individuales y atomizados, incluso cuando no estamos comprando algo activamente.

Puesto que ese es nuestro papel, es natural que intentemos resolver la injusticia y la desigualdad a través de nuestras elecciones individuales. Parece una gran idea, pero por desgracia no acaba de funcionar. «Y el problema principal es que el modelo ético basado en la responsabilidad individual» cuenta con «poca prédica sobre la conducta del capital o de las corporaciones.» [14]

Fisher recurre al ejemplo del reciclaje para explicar cómo se obliga al consumidor a ser el encargado de poner en práctica y cumplir las normas éticas. «Se supone que todos debemos reciclar; nadie, sea cual sea su ideología política, debería oponerse a ese requerimiento. […] Al hacer que el reciclaje sea responsabilidad "de todos", la estructura deriva su propia responsabilidad a los consumidores, y retrocede hasta invisibilizarse. […] En lugar de decir que todos —es decir, cada uno de nosotros— somos responsables del cambio climático, que todos debemos poner de nuestra parte, sería mejor decir que nadie lo es, y que ese es el problema.» [15]

Es tanto lo que hay que hacer para poner freno al cambio climático y a la degradación medioambiental que ninguna entidad puede asumirlo por sí sola. Así que se pone el

acento en la responsabilidad individual: reciclar, reutilizar las botellas de agua, renunciar a las pajitas de plástico. Y como somos individuos atomizados sin ningún poder colectivo, lo que nos queda es la sensación grandilocuente, pero, en última instancia, absurda, de que nuestras compras, nuestros gestos y nuestras decisiones son importantes.

El libro de Fisher nos pide que nos entendamos como consumidores aislados, y a partir de ahí nos pide que aceptemos la amoralidad de nuestro propio consumo. En otras palabras, seguimos viendo el consumo como el lugar de nuestras elecciones éticas, pero la respuesta no está ahí. Nuestro criterio no nos hace mejores consumidores; hace, de hecho, que estemos más atrapados en el espectáculo, que seamos más cómplices de lo que Fisher llama la atmósfera del tardocapitalismo.

El arte tiene una consideración especial —visitar un museo no es lo mismo que, no sé, comprar un destornillador—, pero cuando intentamos resolver sus dilemas éticos, abordamos el problema desde nuestro papel como consumidores. Un papel intrínsecamente corrupto, porque, bajo el capitalismo, la monstruosidad la ejerce todo el mundo. «¿Soy un monstruo?», fue mi pregunta. Y sí, todos lo somos. Sí, lo soy.

Centrarse demasiado en qué hacemos con los hombres monstruosos desvía la atención de lo que de verdad hace el #MeToo. Al responder de inmediato: «Pero ¿vas a rechazar la obra de X?», los críticos se convierten en siervos del

capital, y desplazan el foco del infractor y de los sistemas que lo apoyan al consumidor individual.

He ahí el ideal liberal e ilustrado de las soluciones individuales: las personas tomarán buenas decisiones porque las personas son intrínsecamente buenas. El liberalismo quiere que desvíes la mirada del sistema y te centres en la importancia de tus decisiones. En el tardocapitalismo, esa decisión individual acaba irremediablemente ligada a las decisiones de consumo. Lo que consumes es lo que eres. Tú eres, al fin y al cabo, tu propia afición.

La biografía, en este momento de lo que Guy Debord llama «apariencias», lo domina todo. Creamos unos medios que se nutrían de biografías, que regaron y alimentaron nuestras relaciones parasociales, que nos dijeron que éramos nuestra propia afición. Eso, combinado con la inimaginable capacidad de internet de propagar la información, propició una situación en la que lo sabíamos todo de todo el mundo, para bien o para mal. La biografía definía nuestra relación con nuestros favoritos.

Entonces vino el #MeToo. Cuando llegó la hora de criticar al sistema, de rendir cuentas con el poder, nos reconstruimos a imagen y semejanza del sistema roto. Cancelamos a individuos; es decir, cancelamos biografías individuales. Nos escandalizamos una y otra vez por lo que esos hombres habían hecho, y los readmitimos en el papel del megafauna carismática, con los gloriosos animales transformados esta vez en monstruos terribles. Su caída fue, en última instancia, una reafirmación de los poderes vigentes: esos hombres y sus biografías siguieron estando

en el centro de todo. Entretanto, yo hago como si ver o no *El cuchillo en el agua* tuviera alguna importancia.

Intentamos promulgar una moralidad utilizando nuestro sentido crítico al comprar cosas, pero nuestro sentido crítico no nos hace mejores consumidores, solo hace que estemos más atrapados en el espectáculo, porque creemos ejercer algún control sobre él. ¿Y si en lugar de eso aceptáramos la falsedad del espectáculo entero?

La condena a la persona famosa cancelada confirma la idea de que existen personas famosas buenas, sin la mancha de la persona cancelada. El famoso malo refuerza, de nuevo, la idea del famoso bueno, algo que no existe, porque los famosos no son ejemplos de moralidad, sino imágenes reproducibles.

En realidad, que consumamos o no su obra carece de sentido como gesto ético.

Nos quedan los sentimientos. Nos queda el amor. Nuestro amor por el arte, un amor que ilumina y hace más grande nuestro mundo. Ese amor existe lo queramos o no, igual que la mancha aparece lo queramos o no.

Mi lectura y relectura compulsiva de Carver está determinada por mi propia experiencia, mi propia historia, mi propia geografía, mi propio alcoholismo, mis propias aspiraciones literarias. Está también determinada, en mi caso, por la biografía de Carver. Lo que se deduce de toda esa complicación es algo simple y nada complicado: el amor.

En otras palabras: no hay una respuesta correcta. No es cosa tuya encontrarla. Que te sientas responsable es un elemento que te identifica, un refuerzo de tu trágicamente limitado papel como consumidor. No hay ninguna autoridad y no debe haberla. Estás libre de culpa. Eres una persona contradictoria. No hace falta que llegues a ninguna gran conclusión sobre qué hacer con Michael Jackson. Actúas una y otra vez de forma hipócrita. Te encanta *Annie Hall* pero apenas puedes soportar ver un cuadro de Picasso. No es cosa tuya resolver esa contradicción irreconciliable. De hecho, no solucionarás nada mediante tus decisiones de consumo; la idea de que sí puedes es un callejón sin salida.

Tu forma de consumir arte no te convierte en una mala persona, ni en una buena. Vas a tener que encontrar otra forma de conseguir eso.

13

A los que amamos

Miles Davis

Volvemos así a la cuestión de qué hacer con esas personas monstruosas. La emoción, la subjetividad, el perdón, la empatía, el cambio institucional, el dar cabida a las voces silenciadas, la constatación de que la obra ha quedado alterada... Todo eso importa. Pero también algo más: la belleza.

Era una fría noche de invierno y estábamos en una cabaña apartada. Debatíamos con unos amigos sobre cuál era la mejor especie de árbol. Ese es el tipo de discusiones que tenemos en el noroeste del Pacífico. Una amiga dijo que el cedro, porque es muy funcional: los nativos de la costa del noroeste lo utilizaban para cobijarse, para vestirse y como antiséptico. Yo dije que el madroño. ¿Por qué? Porque es precioso. Sus retorcidas ramas están cubiertas de una corteza rojiza, fina como el papel, que se desprende para revelar debajo otra capa de corteza de color pistacho. Es un árbol que tiene un aspecto muy chic. Su elegante figura, presente en toda la Costa Oeste, va cambiando de nombre

en su recorrido hacia el norte: es *madrone* en California, *madrona* en Cascadia y *arbutus* en la Columbia Británica. La belleza del madroño era, para mí, razón suficiente para amarlo. (Prometo que no cité «A una urna griega».)

Mi amiga y yo no nos dimos cuenta en ese momento, pero estábamos teniendo una discusión sobre si debe importar más la utilidad o la estética. En una discusión, la utilidad va a ganar casi siempre. Y eso fue lo que pasó aquella noche, que la belleza perdió, excepto (por supuesto) en mi corazón.

La belleza es un principio frágil. Parece una tontería cuando se contrapone a la utilidad o a la moralidad. Cuando le damos vueltas a la cuestión de qué hacer con el arte de los hombres monstruosos, la belleza es como un filamento de diente de león —la nada más absoluta— frente al sonoro *j'accuse* que supone hablar de lo terribles que eran esos hombres en su vida personal.

La belleza acabaría pareciendo menos importante que nunca en los años posteriores, con centenares de personas muriendo, con ciudadanos siendo asesinados de forma habitual por la policía y el tardocapitalismo exigiendo su diezmo más cruel.

Y, pese a todo, la belleza también importa. No tomamos decisiones sobre la belleza. La belleza es algo que sucede. En una entrevista de 1995, el crítico Dave Hickey distinguía entre lo bonito y lo bello: «Lo bonito es un constructo social. Es un conjunto de estándares ambientales comunitarios sobre lo que constituye una

configuración visual adecuada. Es lo que se supone que debe gustarnos. *La belleza es lo que nos gusta, lo queramos o no; aquello a lo que respondemos involuntariamente*».[1] (La cursiva es mía. Observa, además, el modo en que la naturaleza involuntaria de nuestra reacción a la belleza recuerda a la naturaleza involuntaria de la mancha.)

«Así que la belleza no es un producto de la comunidad, sino que crea comunidades —prosigue Hickey—. Comunidades de deseo, si se quiere.» Es otra forma de decir aficionados. La belleza —o la forma en que la experimentamos, más que nuestra idea de lo que es— es una fuerza poderosa, una fuerza emocional.

He visto un vídeo de 1959 en el que se ve a Miles Davis tocando «So What» con su estratosférica banda: Coltrane, Cannonball Adderley y Bill Evans. La cámara barre la estancia y acaba deteniéndose en la postura inconfundible de Davis, sus buenos hombros cuadrados de atleta y todo su cuerpo listo para la conexión.

Davis, un inveterado adicto a la heroína y proxeneta, también era conocido por entonces como un genio musical.[2] Su vida está llena de contradicciones así. Padre a los diecisiete,[3] fue a un concierto de Billy Eckstine en St. Louis y después de aquello dejó su hogar de clase media en Alton, Illinois, para irse a Nueva York a formarse en Juilliard.[4] Dejó la escuela por el Village, donde fue tras Charlie Paker[5] y consiguió formar parte de su banda sustituyendo a Dizzy Gillespie.[6] La adicción a la heroína lo

siguió de Nueva York a Europa, pero, incluso en sus peores momentos, Davis montó pequeñas formaciones y orquestas. Los cincuenta fueron unos años de turbulencias durante los que la forma de tocar de Miles siguió evolucionando. George Avakian, que fichó a Davis para Columbia Records, describió de una forma muy simple su forma de tocar: «Era un sonido vulnerable». [7]

En 1959, con el pleno apoyo de Columbia y la ayuda en la coordinación del arreglista y líder de numerosas bandas Gil Evans, Miles tenía la situación bajo control y estaba al timón de algo parecido a un milagro.

En *Kind of Blue* se oyen unos segundos de piano, batería, contrabajo y luego esas dos vibrantes notas iniciales que marcan el comienzo del álbum de jazz más influyente de todos los tiempos. Esas dos notas que son de Davis, pero que nos pertenecen a todos; que pertenecen, desde el primer momento, a la historia de la música; que pertenecen, no puede estar más claro, a la eternidad.

Yo llegué a Miles por la puerta trasera. Conocía su música, claro, había convivido con ella toda mi vida, pero no pasó a ocupar toda mi atención hasta un año después de las primeras acusaciones del #MeToo. No porque me interesara automáticamente por Miles, sino porque, cuando quise documentarme sobre la cuestión de separar la obra del autor, una serie de salidas falsas y traspiés acabaron llevándome al ensayo de Pearl Cleage *Mad at Miles*.

Aquel era el tipo de texto, de reflexión y de sentimiento que había estado buscando. *Mad at Miles* es una bestia parda, un escrito apresurado atravesado por la pasión y la pesadumbre. Por la emoción. Por la subjetividad. Cleage,

una dramaturga, escritora de ficción y ensayista afroamericana, escribe sobre el modo en que ha evolucionado su relación con la música de Miles Davis en general y con *Kind of Blue* en particular. «Relación» es la palabra adecuada, porque Cleage habla de sentimientos.

He mencionado, en un capítulo anterior, que yo había leído a demasiados críticos cuya subjetividad, cuya perspectiva personal, era el fantasma en la máquina crítica. Pearl Cleage hace aullar a ese fantasma. No deja que nos olvidemos del fantasma de la subjetividad ni por un minuto.

Pearl Cleage habla desde su propia experiencia como mujer negra víctima de abusos. Su particular experiencia personal hizo más difícil para ella disfrutar de la obra de Miles Davis y, en su ensayo, Cleage no esconde esa experiencia ni pretende hablar desde la objetividad.

El primer encuentro de Cleage con la música de Davis estuvo marcado por la euforia. Esas notas iniciales de «So What» la emocionaron como habían emocionado a tantos otros. El vocabulario que utiliza Cleage para hablar de la primera vez que escuchó *Kind of Blue* es inmediato e íntimo; emocional, en realidad: «Me encantó, lo escuchaba y no tenía nunca suficiente». [8]

El álbum se convirtió en un tótem personal que se entretejía en las diferentes épocas de su vida. Miles la vio pasar por todo: «La fase de mujer bohemia. La fase de soltera de nuevo tras una década casada. La fase de la última vez que tuve una cita tenía dieciocho años y, oh, Dios, ahora tengo treinta. La fase de haz que me relaje rápido porque pendo de un hilo. Para esa fase frenética, Miles era perfecto». [9]

Eso es justo lo que pasa cuando nos enamoramos de una obra de arte, especialmente de una obra musical, que tiende a convertirse, como muestra Cleage, en algo que define una época de nuestra vida. Jurásico, cretáceo, terciario; Beatles, Dinosaur Jr., Belle and Sebastian.

Es imposible exagerar la importancia de *Kind of Blue*; es una obra maestra que resulta ser también el álbum de jazz más vendido de todos los tiempos. Según todos los parámetros críticos y comerciales, *Kind of Blue* es importante. Pero eso no era lo que le interesaba a Pearl Cleage. Lo que le interesaba era cómo se sentía ella.

Como en un trance. Enamorada.

El amor por el arte, el amor por una obra —*Liebe zur Kunst*— puede ser un acontecimiento que te cambie la vida. He descrito ya la sala de estar donde escribo esto, una habitación en la que he consumido libros, películas y discos que me han hecho feliz (o me han hecho sufrir, o simplemente me han entretenido); una habitación en la que cada rincón está atestado de *Liebe zur Kunst*. El amor al arte ha determinado mi vida, nuestras vidas. Como le ocurrió a Pearl Cleage con las fases de su vida marcadas por Miles, el amor al arte ha marcado las vidas de las personas que me rodean:

Mi madre se tumbaba en el sofá y leía, fumaba y bebía Fresca, poco dispuesta o tal vez incapaz de moverse, atrapada por un libro. Es algo que pareció durar una o dos décadas.

Mi amigo Peter, un adolescente en los ochenta en el armario (incluso para sí mismo), vio una tras otra las viejas películas de la guía de cine de Leonard Maltin y descubrió —en esas películas de Katharine Hepburn, Bette Davis y Elizabeth Taylor— algo que le decía que no pasaba nada por ser gay.

De visita en Nueva York, mi amiga Victoria recorrió una galería de arte tras otra, hasta que los pies se le llenaron de ampollas y empezaron a sangrarle.

Mi hermano, anclado a la mesa de su despacho, se ponía de fondo viejos conciertos de Waylon & Willie mientras trabajaba.

Mi padre, recién jubilado, leyó metódica y deliberadamente todo Thomas Mann en su casa flotante del lago Union de Seattle, y encontró en esas gruesas novelas una nueva estructura para sus días.

Fui en avión con mis hijos a Chicago para ver a Belle and Sebastian tocar su mejor álbum de principio a fin. Mi hija y yo cantamos todas las canciones con ellos; mi hijo lucía una sonrisa indeleble.

Mi amigo Scott estuvo escuchando melodías de *big band*, las favoritas de su madre, en su iPhone mientras construía una caja para sus cenizas.

Pasé semanas y semanas leyendo junto a la cama de mi padre moribundo. Escogía libros que pesaran poco, para poder sostenerlos fácilmente con una mano mientras con la otra sujetaba la garra nudosa de mi padre, con el respirador resoplando rítmicamente de fondo.

Leí miles, miles, miles de libros.

Leía cuando me despertaba y cuando me dormía, llevaba un libro encima todo el día, todos los días.

Los libros me libraron de la soledad durante toda mi vida.

Como ya he dicho, he vivido en una isla durante más de diez años. Mi isla no era una isla metafórica. Era una isla de verdad a la que se llegaba en ferri. Y yo estaba allí recluida. La mayoría de mis amigos vivían al otro lado del agua, en la ciudad. Es algo que hice a propósito. Quería más soledad y, desde luego, la conseguí. Por decirlo de otro modo: llegué a conocer a un montón de árboles estupendos. Pero mi soledad isleña estaba, claro, poblada de libros. Eso es lo que me ha salvado de mí misma desde que era una niña. La lectura ha sido algo inequívocamente bueno en una vida que ha estado llena de cosas no siempre buenas.

El amor por una obra no es el tipo de amor más celebrado. El ensayo de Cleage es relevante, y no solo porque Cleage esté enfadada con Miles, sino porque está enamorada de Miles; porque Miles hace que se sienta menos sola; porque Miles habla de su experiencia concreta. Cleage describe lo que es sentir que un artista te pertenece; ese sentimiento honorable, nutritivo y esencial que se esconde tras el modo en que nos enfadamos, medio en broma, cuando el grupo semidesconocido que nos encanta se vuelve popular.

La evocación que hace Cleage de lo específico de su experiencia —todas esas fases que enumera— refleja la naturaleza profundamente personal del amor al arte. Porque, como cualquier otra clase de amor, el amor al arte

es una experiencia íntima y propia de la naturaleza de cada uno.

En *La mansión*, E. M. Forster habla de cómo el arte nos afecta a cada uno de un modo diferente. Lo importante, en cualquier caso, es que todos sentimos algo. Así es como describe a varios personajes que asisten a un concierto:

> Está generalmente admitido que la *Quinta sinfonía* de Beethoven es el ruido más sublime que haya penetrado jamás en el oído humano. Satisface a todo el mundo, cualesquiera que sean la condición y características del oyente. Tanto si este se parece a *mistress* Munt, que seguía subrepticiamente el ritmo con el pie cuando sonaba el tema (sin molestar al prójimo, por supuesto); o a Margaret, que solo oía música; o a Helen, que veía héroes y naufragios en el flujo de las notas; o a Tibby, que estaba profundamente versado en contrapuntos y sostenía la partitura abierta en las rodillas; o a su prima, *fräulein* Mosebach, que recordaba a cada instante que Beethoven era *echt Deutsch*; o al joven acompañante de *fräulein* Mosebach, que no recordaba nada excepto a *fräulein* Mosebach; en cualquier caso y sea como sea, la pasión de tu vida se intensifica y hay que admitir que este ruido, por dos chelines, resulta francamente barato. [10]

Forster utiliza al principio un argumento de autoridad, pero de allí pasa a toda velocidad y con mucha gracia a enumerar respuestas más humanas y específicas. A su manera burlona, Forster está definiendo la validez y el significado de cada una de las reacciones individuales a la música; todo el fragmento es una especie de «Variedades de la experiencia estética». Ninguna de las respuestas es racional (aunque Tibby tal vez crea que la suya lo es). Todas son personales, todas son emocionales, todas son amor.

También lo es cuando Cleage dice: «Confesaré que he pasado muchas noches memorables enviando mensajes de una enorme intensidad personal a través de las intricadas improvisaciones de *Kind of Blue*» [11] o «Enfría el vino. Enciende las velas. Pon un poco del Miles de su primera

etapa».[12] Está hablando de su respuesta idiosincrática a la música, como *mistress* Munt siguiendo el ritmo con el pie. Por utilizar su propia expresión: Cleage está confesando su respuesta.

Vale, pero ¿por qué es una confesión? Pues porque Cleage se siente culpable por sentirse así. Porque es consciente de que Miles era un maltratador de mujeres y eso hace que a Cleage le sea más difícil disfrutar de su música. «Que le sea más difícil» se queda corto; la conciencia de lo que hizo Miles echa a perder lo que Cleage siente por la música; echa a perder la música. Y, al mismo tiempo, Cleage no quiere expresar ese tipo de sentimientos en relación a un hombre negro. Cleage quiere venerar a los hombres negros. Como escribió en un texto posterior, *Deals with the Devil*, las personas que leyeron *Mad at Miles* querían asegurarse de que ella «entendía el peligro y la polarización que podía provocar transmitir "imágenes tan negativas" de los hombres negros».[13] Pero Cleage se mantiene firme: es el propio Miles el que la ha puesto frente a esa crisis. No es algo que ella haya elegido, lo que, en pocas palabras, la saca de quicio.

Cleage describe la primera vez que su amigo A. B. le puso *Kind of Blue*: «Yo no sabía nada. Podría haberme puesto a cualquiera. Pero me puso a Miles Davis. *Kind of Blue*. Y ni siquiera me avisó de que Miles era culpable confeso de delitos violentos contra las mujeres de tal calibre que deberíamos romper sus discos, quemar sus cintas y rayar sus CD hasta que lo reconociera, se disculpara y aceptara reconsiderar su postura respecto a la cuestión femenina».[14]

Davis se refirió sin ambages en su autobiografía a esos malos tratos, a cómo «zurraba» a Cicely Tyson.[15] Describió peleas violentas con su mujer Frances, que en 2006 le contó a *The New York Times*: «Salí por piernas más de una vez».[16] Miles fue también un capullo en un sentido más convencional: le pidió a Frances que dejara su carrera. «Era una estrella y estaba en camino de ser una superestrella, probablemente la principal bailarina negra del mundo —dice en su autobiografía—. Después de ser votada mejor bailarina por su trabajo en *West Side Story* en Broadway, le llovieron las ofertas. Pero la obligué a rechazarlas porque la quería en casa conmigo.»[17]

No hay escapatoria de la monstruosidad, y Cleage se lo toma todo como algo personal. Al final de su ensayo se pregunta: «¿Podemos hacer el amor al ritmo de "un poco del Miles de su primera época" cuando puede que la mañana en la que grabó ese tema Davis le hubiera estado partiendo la boca a alguna de nuestras hermanas? ¿Podemos seguir celebrando al genio cuando estamos frente al monstruo?».[18]

Para Cleage, es una afrenta; su amor es personal, y su odio también. Su odio emana de su propia experiencia, y del hecho de que Davis está pegando a mujeres que son como ella. Cleage se rebela contra el ataque de Davis a la feminidad negra; dicho de otro modo, lo vive como un ataque contra ella, o más bien contra su identidad.

Como he dicho más arriba, en la contemplación de una obra de arte confluyen dos biografías: la del artista, que quizá desbarate la visión del arte, y la del miembro del

público, que tal vez condicione la visión del arte. Es algo que sucede, insisto, siempre.

Ese tipo de respuesta subjetiva a la obra podría hacer que el ensayo de Cleage pareciera menos sólido, en el sentido de menos capaz de desarrollar un argumento convincente. Cleage muestra sus cartas —muestra que su propia experiencia está condicionando su respuesta a la obra— para que sepamos que no está hablando desde una posición de autoridad. Habla desde lo que parece ser lo opuesto a la autoridad: la experiencia personal. Todo su argumento parte de lo que parece una posición atacable: un sentimiento.

Y, sin embargo, lo que nos ha dado es un sonido tan fuerte y claro como el de una moneda al golpear un mostrador.

Las emociones son, por supuesto, cambiantes; los sentimientos de Cleage acabaron tomando un rumbo distinto al que tenían en un principio. En una entrevista de 2012 para la revista *Atlanta* le preguntaron: «Hay numerosos aficionados al jazz que no han podido escuchar a Miles Davis de la misma forma desde que leyeron tu libro *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth*, de 1990, en el que hablas de las relaciones de maltrato de Davis con las mujeres. ¿Debo seguir sintiéndome culpable por querer escuchar su música?». [19]

Cleage respondió: «No, no debes sentirte culpable. Miles está muerto… ¡Y confieso que yo tampoco fui capaz de dejar de escuchar *Kind of Blue*!». [20]

Su respuesta me encanta porque demuestra que la relación con la obra es algo que evoluciona: nosotros cambiamos, y cambia también nuestra relación con ella. Otro golpe a la autoridad. Cleage ama a Miles con locura, y luego lo odia, y luego vuelve a amarlo, con mayor conocimiento de causa. También nuestras relaciones cambian con el tiempo. Pero fingir que ese amor no existe, o decir que no debería existir, no sirve para nada.

A Stephen Fry le encanta Wagner; a los estudiantes universitarios que me preguntaron por David Bowie les encanta David Bowie; a mí me encanta Polanski.

No es ideal que sea así, puede que incluso sea deprimente, pero es la verdad.

Pocos meses después del debate sobre el madroño y el cedro, volví a la misma cabaña apartada con varios familiares y amigos. Mientras los demás estaban dentro preparando la cena, mi amigo Sam y yo nos ocupábamos del fuego en la oscuridad creciente. Era un frío atardecer de julio en el norte. El tipo de atardecer en el que todas mis decisiones vitales parecían, vistas en perspectiva, haber sido buenas. Tenían que haberlo sido para haber acabado allí, entre amigos y niños. Los adultos cocinaban o bebían, los adolescentes vagaban por ahí desperdigados, un poco abducidos por los móviles, pero en general bien. O quizá no

había tenido nada que ver con ninguna de mis decisiones, quizá había sido solo suerte, la suerte en la que nací.

Mis amigos, nuestros hijos y yo nos habíamos abierto paso de un modo u otro a través de este mundo demoledor y habíamos acabado allí: en un alto acantilado sobre un mar cada vez más oscuro, con el monte Baker y el monte Rainier como dos fantasmas de cuclillas, unidos por un largo horizonte.

La débil luz del norte iluminaba el rostro de Sam mientras atizaba el fuego con un palo. Había una eficiencia alegre en la manera en que Sam hacía las cosas. Sam era una persona sólida. Resultaba fácil olvidarse de que se había encontrado con más dificultades para llegar hasta allí que el resto de nosotros.

—¿Sigues trabajando en ese libro sobre los monstruos? —me preguntó como quien no quiere la cosa mientras atizaba el fuego.

—Sí.

—He estado pensando en eso. En realidad he estado pensando en mi padrastro, Fred, que era —se rio— un poco un monstruo.

Yo sabía algo de la complicada madre de Sam y de los años que compartió con Fred, un delincuente, pero era fácil olvidarlo en aquel anochecer naranja y gris, con los adorables adolescentes escaqueándose de ayudar en la cocina y el fuego que empezaba a arder de verdad.

—¿En qué sentido era Fred un monstruo? —pregunté titubeante. No quería entrometerme, ni que Sam creyera que yo pretendía hurgar en los peores momentos de su desgraciada infancia.

Sam explicó su historia. No quiero faltarle al respeto contando aquí hasta el último detalle, pero baste decir que su madre, drogadicta, lo llevó de un lado a otro del oeste norteamericano, y que Fred aparecía y desaparecía, delinquiendo y maltratando por el camino, hasta acabar en la cárcel.

—¿Fred mató a alguien alguna vez? —me pregunté en voz alta.

Sam no lo sabía, y se limitó a encogerse de hombros de una forma muy propia de él, de las que suelen acompañar a una risa de esas que dicen «la gente está loca».

Nos quedamos un momento en silencio. Empezaron a salir de la cabaña personas con bandejas de comida que se dirigían a la mesa de pícnic. El fuego ardía a la luz menguante del sol con una luz derrochadora. Era mi turno atizándolo.

—Lo que pasa —continuó Sam pensativo— es que yo sigo queriendo a Fred. Eso es lo que me hace pensar en tu libro. Pese a todo lo que hizo. —Otra vez esa expresión, «pese a todo»—. Cuando se estaba muriendo, retomamos el contacto y volvimos a vernos a menudo. Era un mal hombre, pero me quería y yo lo quería a él. Todavía lo quiero.

Me quedé paralizada, aturdida por las palabras de Sam. Claro, era eso. Era eso lo que yo intentaba decir, lo que había intentado decir desde el principio.

¿Qué hacemos con el arte de los hombres monstruosos? Esa pregunta no es más que el mosquito que da vueltas alrededor del monolito de la pregunta verdaderamente

importante: ¿qué hacemos con las personas monstruosas a las que queremos?

Todos hemos querido a personas terribles. ¿Cómo lo sé? Porque conozco a la gente, y la gente es terrible. Sam fue directo al problema de fondo: el problema del amor humano. Las cuestiones estéticas y éticas que se nos plantean ante determinados hombres, de Caravaggio a Michael Jackson, son una especie de parábola de este otro problema más amplio.

¿Qué hacemos con las personas terribles a las que queremos? ¿Las eliminamos de nuestra vida? ¿Dictamos sentencia, de forma rápida y segura? ¿Las cancelamos? A veces sí. Pero es un proceso atroz y, en última instancia, es una vuelta a la calculadora de la que hablaba al principio. Hace que nos preguntemos—o quizá no que nos preguntemos, sino que tratemos de abrirnos paso a través de las emociones que nos suscita el problema— cómo de terrible es su terribilidad, cuánto queremos a esa persona y cuán importante es ese amor para nosotros.

El problema del amor a la hora de escribir memorias es algo sobre lo que se pronunció Mary Karr hace muchos años. Describió, en una entrevista, las típicas memorias sin demasiado interés de la siguiente manera: «Se descubre cuál es el problema desde el principio, y es el mismo problema repetido una y otra vez. Mi madre me dio un golpe en la cabeza con un ladrillo un lunes, empecé el segundo año de instituto y mi madre me dio un golpe en la cabeza con un ladrillo, y en el tercer año de instituto mi madre me dio un golpe en la cabeza con un ladrillo. Luego

conseguí las llaves de un coche y me largué, y ahora estoy mejor». [21]

Pero la vida no es así como funciona en realidad. «El problema —prosigue Karr— no es que tu madre te diera un golpe en la cabeza con un ladrillo. El problema es que tú la sigues queriendo, que confías en ella.» [22]

«El problema es que tú la sigues queriendo.» Sí, eso es. Cuando hablamos del problema del arte de los hombres monstruosos, de lo que hablamos en realidad es de un problema mayor: del problema del amor humano. La pregunta de qué hacemos con el arte es una especie de experimento o de ensayo general del problema real, de la verdadera pregunta, la de cómo es querer a alguien terrible. «El problema es que tú la sigues queriendo.» Cuántas veces eso describe nuestra relación con nuestras familias y cónyuges, a veces incluso con nuestros hijos. Esa naturaleza duradera del amor, el modo en que aguanta toda la mierda que le lancemos —el mal comportamiento, las decepciones, las rabietas, las traiciones— es tanto el problema como la solución.

¿Qué hacemos con las personas terribles que hay en nuestras vidas? La mayoría de las veces seguimos queriéndolas.

Las familias no son fáciles, porque son los monstruos (y los ángeles, y todas las posibilidades intermedias) que nos han impuesto. Son los monstruos que no hemos elegido. Parece tan arbitrario si lo piensas. Y, aun así, de algún modo, la mayoría de nosotros acaba queriendo a su familia, pese a todo.

Cuando yo era joven, creía en la perfectibilidad de los seres humanos. Creía que las personas a las que quería debían ser perfectas y que yo también debía serlo. Pero no es así en realidad como funciona el amor.

Otra reflexión: me apresuré a solidarizarme con Sam, pero tal vez Fred no era el único monstruo del que estábamos hablando. Puede que Sam también hubiera sido un monstruo para Fred en ocasiones. Y puede que yo también hubiese sido un monstruo. Pensé en esa sensación que tenía, la de que había abandonado a mis hijos por culpa de la bebida. Mis hijos, que seguían queriéndome, que me querían a pesar de todo. Yo era, en cierto modo, más como Fred que como Sam: me querían, pese a mis defectos. Me querían injustamente. Me querían inmerecidamente.

¿Qué hacemos con las personas terribles a las que queremos? A esa pregunta la sigue otra: ¿cómo de terribles podemos ser antes de que dejen de querernos?

Dice la filósofa británica Gillian Rose en su cautivador librito *Love’s Work*: «En la vida personal, independientemente del pacto alcanzado, una de las partes puede introducir un cambio fundamental en los términos de la relación sin renegociarlos y, lo que es más, negándose incluso a reconocer el cambio. […] La democracia no existe en la relación amorosa: solo la misericordia». [23]

Es decir, el amor no depende del criterio, sino de la decisión de dejar el criterio de lado. El amor es anarquía.

El amor es caos. No queremos a quien lo merece; queremos a seres humanos defectuosos e imperfectos, en una lógica emocional que pertenece a un sistema meteorológico completamente distinto al clima helado de la razón.

Pearl Cleage —en sus años de madurez, más apacibles— suavizó su opinión sobre Miles. Hablaba de él con ternura, con tristeza, con emoción: «Solo nos queda esperar que, la próxima vez que venga, su espíritu y su personalidad sean tan maravillosos como su música».[24] Solo nos queda esperarlo.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a mi querido padre, que nos dejó hace poco. Cuando le dije que pensaba escribir un libro sobre artistas monstruosos, su respuesta inmediata fue: «¡Ten cuidado de no encontrarte con ninguno!».

Le debo a la maravillosa Jordan Pavlin más de lo que es posible expresar.

Por su ayuda y apoyo en la elaboración de este libro: la gran Anna Stein, Hedgebrook, la Lannan Foundation, Nadja Spiegelman y *The Paris Review*, y todos los que trabajan en Knopf, entre ellos Reagan Arthur, Isabel Yao Meyers, Rita Madrigal, Amy Hagedorn, Morgan Fenton, Holly Webber y Kelly Blair, por la cubierta perfecta. En el Reino Unido, muchas gracias a Sophie Lambert, de C&W, y a Charlotte Humphery, de Sceptre, defensora infatigable de este libro. Un agradecimiento especial a Cathy Lomax por el cuadro de la cubierta de la edición británica.

Por mantener conversaciones importantes conmigo y/o por señalarme la dirección correcta: Jason Zinoman, John Toews, Kate Rossmanith, Andy Miller, Sara Dickerman, Emily Hall, Margot Page, Erika Schickel, Courtney Hodell, Matthew Klam, Ijeoma Oluo, Nell Freudenberger, Abe Carlin, Sonora Jha, Noah Chasin, Alex Blumberg, Danai Gurira, Faith Childs-Davis, Simon Reynolds, Ama Codjoe,

Suzanne Morrison, Victoria Haven, Jeanne Garland, Joanna Rakoff, Johnny Stutsman, Rachel Monroe, Rinku Sen, Kim Brooks, Shobha Rao, Sanjiv Bhattacharya, todos los miembros del grupo de lectura por la abolición de las cárceles y la comunidad del programa de Bellas Artes de la Pacific University.

Estos son solo algunos de los muchos, muchos escritores y pensadores cuya obra ha servido de inspiración para este libro: Simon Callow, Kelly Oxford, Maya Cantu, E. L. Doctorow, Gillian Flynn, Claire Vaye Watkins, John Durham Peters, Shoshana Zuboff, Randall Kenan, Hanif Abdurraqib, Donna Haraway, Sasha Geffen, John Berger, Miles J. Unger, Paul Hendrickson, Sydney Brownstone, Stephen Fry, Hans-Jürgen Syberberg, Martin Amis, Deborah Levy, Judd Tully, Marisa Crawford, Sarah Manguso, Suzanne Buffam, Elaine Showalter, Paula Fox, la gran Jenny Diski (que ya no está entre nosotros), Alexandra Fuller, Martin Stannard, Linda Sexton, Stephen Trask, David Yaffe, bell hooks, Sheila Weller, B. Ruby Rich, Breanne Fahs, Carol Sklenicka, Jay McInerney, D. T. Max, Mark Fisher, Dave Hickey y Gillian Rose. Todos los errores son míos, por supuesto. Un agradecimiento especial a Jenny Offill, cuya novela *Departamento de especulaciones* ha sido fuente de inspiración y acicate para muchos escritores, entre los que me cuento.

Gracias a Pearl Cleage por acertar de pleno.

Por su infinita generosidad, inteligencia y afecto: Miranda Beverly-Whittemore, Kristi Coulter y Tova Mirvis.

Por la clase de amistad duradera que mantiene a una persona a flote: Victoria Haven, Dave Lipe, Steve Fradkin,

Linda Mangel, Scott Loveless, Teresa Howard, Jeanne Garland, Jeff Garland, Trilby Cohen, Margot Page, Suzanne Morrison y Bruce Barcott.

Por ser mi irreemplazable y querida familia: Donna Dederer, Larry Jay y Dave Dederer,

Por la alegría infinita que me proporcionan: mi sol y también mi luna, Lou Barcott y Will Barcott.

Por su amor: Peter Ames Carlin.

Notas

1. Transcripción del testimonio de Samantha Gailey, en Luchina Fisher, «Roman Polanski: What Did He Do?», *ABC News*, 29 de septiembre de 2009.

2. William Empson, en las notas al poema «Bacchus», *The Complete Poems of William Empson*, Londres, Allen Lane, 2000, p. 290.

3. Citado en Walter Isaacson, «The Heart Wants What It Wants», *TIME*, lunes 31 de agosto de 1992.

1. «Transcript: Donald Trump’s Taped Comments About Women», *The New York Times*, 8 de octubre de 2016.

2. Kelly Oxford (@@kellyoxford), Twitter, 7 de octubre de 2016.

3. Diane Keaton a Katie Couric, «The Real Annie Hall», *NBC News*, 12 de noviembre de 2010.

4. E. L. Doctorow, «Braver Than We Thought», *The New York Times Book Review*, 18 de mayo de 1986.

5. Gillian Flynn, *Gone Girl,* Nueva York, Ballantine, 2012, p. 222. [Versión castellana de Óscar Palmer, *Perdida*, Barcelona, Reservoir Books, 2013.]

6. Claire Vaye Watkins, «On Pandering», *Tin House*, invierno de 2015.

7. *Manhattan*, United Artists, 1979, dirigida por Woody Allen.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. Walter Isaacson, «The Heart Wants What It Wants», *op. cit.*

13. «Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women», *op. cit.*

14. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, Nueva York, Harvest, 1947, p. XI.

1. Jenny Offill, *Dept. of Speculation*, Nueva York, Granta, 2014, p. 8. [Versión castellana de Eduardo Jordá, *Departamento de especulaciones*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2016.]

2. Simon Reynolds, correspondencia personal con la autora.

3. Michael Richards es el actor que interpreta al personaje de Cosmo Kramer en la serie. En 2006 salió a la luz una grabación de vídeo en la que se lo veía, durante una actuación en vivo, dirigiendo insultos racistas a varios espectadores afroamericanos que habían interrumpido su monólogo. *(N. de la t.)*

1. John Durham Peters, «Broadcasting and Schizophrenia», en *Media, Culture & Society,* 32, n.º 1 (2010), pp. 123-140.

2. Shoshana Zuboff, «Surveillance Capitalism», *Project Syndicate*, 3 de enero de 2020.

3. J. K. Rowling, «J. K. Rowling Writes About Her Reasons for Speaking Out on Sex and Gender Issues»,<https://www.jkrowling.com/>, 10 de junio de 2020.

1. Vivian Gornick, *The Odd Woman and the City*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2015, p. 6.

2. Alessandro Manzoni, *The Count of Carmagnola and Adelchis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, p. 103. [Versión castellana de Federico Baráibar, *El conde de Carmagnola*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.]

3. Citado en Rebecca Nicholson, «That’s quite enough silly walks from BBC comedy. New voices please», *The Guardian*, 23 de junio de 2018.

4. Citado en Deborah Frances-White, «Pink Protest», en Scarlett Curtis (ed.), *Feminists Don't Wear Pink and Other Lies: Amazing Women on What the F-Word Means to Them*, Nueva York, Ballantine, 2018, p. 171.

5. Citado en Sopan Deb, «For Eric Idle, Life's a Laugh and Death's a Joke, It's True», *The New York Times*, 26 de septiembre de 2018.

6. Richard Schickel, *Woody Allen: A Life in Film*, Chicago, Ivan R. Dee, 2003, p. 176.

7. Randall Kenan, «Understanding Randall Kenan», Universidad de Misisipi, Departamento de ciclos de conferencias en inglés, 11 de abril de 2019.

8. Citado en Kate Rossmanith, *Small Wrongs: How We Really Say Sorry in Love, Life and Law*, Melbourne, Hardie Grant, 2018, p. 20.

9. Citado en Nawal Arjini, «How to Be Critical of the Things You Love», *The Nation*, 12 de febrero de 2019.

10. David Bowie,<https://genius.com/David-bowie-five-years-lyrics>.

11. Citado en Michael Kaplan, «I Lost My Virginity to David Bowie», *Thrillist*, 2 de noviembre de 2015.

12. Sasha Geffen, «Queer Kids Deserve Better Than PWR BTTM», *Pitchfork*, 16 de mayo de 2017.

13. Jordan Sargent, *SPIN*, 16 de mayo de 2017.

1. Citado en Maureen Dowd, «This Is Why Uma Thurman Is Angry», *The New York Times*, 3 de febrero de 2018.

2. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Melbourne, Vintage, 1989, p. 28. [Versión castellana de Manuel de la Escalera, *Fama y soledad de Picasso*, Barcelona, Alfaguara, 2013.]

3. *Ibid.,* p. 29.

4. Citado en Miles J. Unger, *Picasso and the Painting That Shocked the World*, Nueva York, Simon & Schuster, 2018, p. 344.

5. Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, Los Ángeles, Green Integer Books, 1997, p. 10. [Versión castellana de León Mirlas, *El crítico como artista*, Barcelona, Austral, 2016.]

6. John Berger, *op. cit.*

7. Françoise Gilot, *Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 84. [Versión castellana de Jaime Piñeiro González, *Vida con Picasso*, Barcelona, Elba, 2010.]

8. Citado en Shannon Lee, «The Picasso Problem: Why We Shouldn't Separate the Art from the Artist's Misogyny», *Artspace*, 22 de noviembre de 2017.

9. Paul Gauguin, *Noa Noa: The Tahitian Journal*, Nueva York, Dover, 1985, p. 12. [Versión castellana de Lorenzo Varela y Jordi Quingles, *Noa Noa: La isla feliz*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2004.]

10. Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 18.

11. Wayne V. Anderson, en Stephen F. Eisenman, *op. cit.*, p. 16.

12. Citado en Michael Fraenkel, «A New Gauguin», *VQR*, verano de 1928.

13. Arianna Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer*, Nueva York, Avon Books, 1988, p. 91. [Versión castellana de Eduardo Nolla López, *Picasso: creador y destructor*, Madrid, Maeva, 1988.]

14. Paul Hendrickson, *Hemingway's Boat: Everything He Loved and Lost*, Nueva York, Vintage, 2012, p. 31.

15. Archibald MacLeish, *The Collected Poems of Archibald MacLeish*, Boston, Houghton Mifflin, 1962, p. 145.

16. Paul Hendrickson, *op. cit.*, p. 439.

17. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Nueva York, Scribner, 1996, p. 115. [Versión castellana de Gabriel Ferrater, *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 2001.]

18. Ernest Hemingway, *Complete Poems*, Lincoln, Bison Books, 1983, p. 87.

19. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, Nueva York, Scribner, 1960, p. 77. [Versión castellana de Lola Aguado, *Muerte en la tarde*, Barcelona, Debolsillo, 2005.]

[20]. Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, Nueva York, Scribner, 2006, p. 116. [Versión castellana de Gabriel Ferrater, *Fiesta*, Barcelona, Lumen, 2020.]

21. Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Londres, Grafton, 1989, pp. 90-91. [Versión castellana de Miguel Temprano García, *El viejo y el mar*, Barcelona, Debolsillo, 2018.]

22. Citado en Paul Hendrickson, *op. cit.*, p. 277.

23. Ernest Hemingway, *The Garden of Eden*, Nueva York, Scribner, 1995, p. 29. [Versión castellana de Pilar Giralt Gorina, *El jardín del Edén*, Barcelona, Debolsillo, 2004.]

24. Eric Pooley, «How Scribner's Crafted a Hemingway Novel», <https://tomjenks.com>.

25. Citado en Alec Hill, «John Jeremiah Sullivan: There’s No Such Thing as Wasted Writing», *Literary Hub*, 17 de enero de 2018.

26. Doris Lessing, *The Golden Notebook*, Nueva York, Perennial Classics, 1999, p. 60. [Versión castellana de Helena Valentí, *El cuaderno dorado*, Barcelona, Debolsillo, 2008.]

27. Citado en Jim Windolf, «Songs in the Key of Lacerating», *Vanity Fair*, 22 de mayo de 2007.

28. Citado en Austin Scaggs, «Kanye West: A Genius in Praise of Himself», *Rolling Stone*, 20 de septiembre de 2007.

29. Juego de palabras entre *black Beatle*, es decir, un hipotético integrante negro de los Beatles, y *black beetle*, que efectivamente es el nombre que se le da a la cucaracha común. *(N. de la t.)*

30. Kanye West, «Gorgeous», 2010,<https://genius.com/Kanye-west-gorgeous-lyrics>.

31. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Bureau of Public Secrets, 2014, p. 24. [Versión castellana de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.]

32. *Ibid.*, p. 24.

33. Citado en Paul Hendrickson, *op. cit.*, p. 83.

1. Sydney Brownstone, «Five Women Accuse Seattle’s David Meinert of Sexual Misconduct, Including Rape», KUOW, 19 de julio de 2018, <https://www.kuow.org/stories/five-women-accuse-seattle-s-david-meinert-of-sexual-misconduct-including-rape>.

2. Stephen Fry, *Wagner & Me*, dirigida por Patrick McGrady, 2010.

3. Rachel Gessat, «Bayreuth's Historical Ties to Nazism», *Deutsche Welle*, 24 de julio de 2012,<https://www.dw.com/en/bayreuths-historical-ties-to-nazism/a-16121380>.

4. Simon Callow, *Being Wagner: The Story of the Most Provocative Composer Who Ever Lived*, Nueva York, Vintage, 2017, p. 185.

5. Richard Wagner, «Judaism in Music», en *Richard Wagner's Prose Works: Vol III, The Theatre*, Nueva York, Kegan Paul, Londres, Trench, Trubner & Co., 1907, pp. 82-83. [Versión castellana de Rosa Sala Rose, *El judaísmo en la música*, Paracuellos del Jarama, Hermida Editores, 2013.]

6. *Ibid.,* p. 80.

7. *Ibid.,* pp. 80-81.

8. Stephen Fry, *op. cit.*

9. Stephen Fry, *op. cit.*

10. Winifred Wagner en *The Confessions of Winifred Wagner*, de Hans-Jürgen Syberberg, 1977.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid*. La traducción que encontré de esa cita de Walter Benjamin reza: «Tal es la estetización de la política practicada por el fascismo. El comunismo responde politizando el arte». Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility», en Michael W. Jennings, Brigid Doherty y Thomas Y. Levin (eds.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media,* Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 42.

17. Doris Lessing, prefacio a *Virginia Woolf, Carlyle's House and Other Sketches*, Londres, Hesperus, 2003, p. 3.

18. Willa Cather, *My Ántonia*, Nueva York, Vintage Classics, 1994, p. 63. [Versión castellana de Gema Moral Bartolomé, *Mi Ántonia*, Barcelona, Alba, 2002.]

19. *Ibid.*, p. 139.

20. Laura Ingalls Wilder, *Little House on the Prairie*, Nueva York, Harper & Brothers, 1935, p. 1. En ediciones posteriores se cambió «personas» por «colonos». [Versión castellana de Guillermo Solana, *La casa de la pradera*, Barcelona, Noguer, 1990.]

21. *Ibid.*, p. 211.

22. Nombre con el que se conoce la red clandestina de refugios y lugares seguros utilizada durante el siglo XIX por los esclavos del sur de Estados Unidos para huir hacia el norte. *(N. de la t.)*

23. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, The Free Press, 1992, pp. 338-339. [Versión castellana de P. Elías, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.]

1. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Nueva York, Vintage International, 1989, p. 19. [Versión castellana de Enrique Murillo, *Habla, memoria*, Barcelona, Anagrama, 2006.]

2. Vladimir Nabokov, *Lolita*, Nueva York, Vintage International, p. 9. [Versión castellana de Francesc Roca, *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2006.]

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 17.

5. Vladimir Nabokov, «Vladimir Nabokov Talks About Nabokov», *Vogue*, diciembre de 1969.

6. Martin Amis, «Roman Polanski», en *Visiting Mrs. Nabokov: And Other Excursions*, Nueva York, Vintage International, 1995, p. 246.

7. Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 35.

10. *Ibid.*, p. 35.

11. *Ibid.*, p. 39.

12. *Ibid.*, p. 289.

13. *Ibid.*, p. 294.

14. *Ibid.*, p. 299.

15. *Ibid.*, p. 141.

16. *Ibid.*, pp. 175-176.

17. *Ibid.*, p. 284.

18. *Ibid.*, p. 269.

19. *Ibid.*, p. 308.

20. *Ibid.*, p. 216.

1. Deborah Levy, *Real Estate*, Londres, Bloomsbury, 2021, p. 177. [Versión castellana de Cruz Rodríguez Juiz, *Una casa propia*, Barcelona, Random House, 2022.]

2. *Ana Mendieta: Earth Body*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian, 3 de septiembre de 2020, <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-performance-1972-1985/>.

3. «Ana Mendieta», The Guggenheim Museums and Foundation, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta>.

4. «Untitled: Silueta Series», The Guggenheim Museums and Foundation, <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>.

5. Citado en Jan Hoffman, «Rear Window: The Mystery of the Carl Andre Case», *The Village Voice*, 29 de marzo de 1988.

6. *Ibid.*

7. Erin Jensen, «“Preppy Murder” spotlights Jennifer Levin, victim-blaming; would the case be different today?», *USA Today*, 13 de noviembre de 2019.

8. Judd Tully, 26 de abril de 1988,<https://juddtully.net/news/andre-acquitted/>.

9. Calvin Tomkins, «The Materialist», *The New Yorker*, 5 de diciembre de 2011.

10. «Crying; A Protest»,<https://m.facebook.com/events/660897607355966/>.

11. Marisa Crawford, «Crying for Ana Mendieta at the Carl Andre Retrospective», *Hyperallergic*, 10 de marzo de 2015, <https://hyperallergic.com/189315/crying-for-ana-mendieta-at-the-carl-andre-retrospective/>.

1. Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 2007, p. 256.

2. Sarah Manguso, *300 Arguments*, Mineápolis, Graywolf Press, 2017, p. 3.

3. Cyril Connolly, *Enemies of Promise,* Nueva York, Macmillan, 1948, p. 116. [Versión castellana de Jordi Fibla, *Enemigos de la promesa*, Barcelona, Ediciones Versal, 1991.]

4. *Ibid.,* p. 115.

5. Doris Lessing, *Under My Skin: My Autobiography to 1949*, Nueva York, HarperCollins, 1994, p. 369. [Versión castellana de Marta Pessarrodona Artigas, *Dentro de mí*, Barcelona, Debolsillo, 2008.]

6. Philip Larkin, *Collected Poems*, Anthony Thwaite (ed.), Londres, Marvell Press and Faber & Faber, 1988, p. 202. [Versión castellana de Damià Alou y Marcelo Cohen, *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2022.]

7. Citado en Kathy Sheridan, «John Banville: “I have not been a good father. No writer is”», *The Irish Times*, 22 de octubre de 2016.

8. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1933, pp. 5-6. [Versión castellana de Andrés Bosch Vilalta, *La autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona, Lumen, 2000.]

9. Kanye West, «Gorgeous», 2010,<https://genius.com/Kanye-west-gorgeous-lyrics>.

10. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, Nueva York, Scribner, 1960, p. 2. [Versión castellana de Lola de Aguado, *Muerte en la tarde*, Barcelona, Debolsillo, 2005.]

11. Suzanne Buffam, *A Pillow Book*, Marfa, Canarium, 2016, p. 20.

12. Elaine Showalter, «A Hemingway Tell-All Bares His Tall Tales», *The New York Times*, 25 de mayo de 2017.

1. Paula Fox, *Borrowed Finery*, Nueva York, Henry Holt, 2001, p. 208. [Versión castellana de Jordi Doce y Nuria González Oliver, *Elegancia prestada*, Madrid, Turner, 2004.]

2. Jenny Diski, *In Gratitude*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 187.

3. Alexandra Fuller, «First Person: Admiring Doris Lessing’s Decision to Forgo an Ordinary, Decent Life», *National Geographic*, 21 de noviembre de 2013.

4. Doris Lessing, *The Golden Notebook*, *op. cit.*, p. 318.

5. *Ibid.*, pp. 318-319.

6. *Ibid.*, p. 222.

7. Citado en Martin Stannard, *Muriel Spark: The Biography*, Nueva York, W. W. Norton, 2009, p. 77.

8. *Ibid.*, p. 137.

9. *Ibid.*, p. 77.

10. Citado en Linda Sexton, *Searching for Mercy Street*, Berkeley, Counterpoint, 2011, pp. 228-229. [Versión castellana de Ainize Salaberri, Barcelona, Navona, 2018.]

11. Jenny Diski, *op. cit.,* p. 63.

12. *Ibid.,* p. 81.

13. *Ibid.,* p. 24.

14. *Ibid.,* p. 106.

15. *Ibid.,* p. 191.

16. *Ibid.,* p. 199.

17. Joni Mitchell, «Little Green», 1971,<https://genius.com/Joni-mitchell-little-green-lyrics>.

18. Sheila Weller, *Girls Like Us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon—and the Journey of a Generation*, Nueva York, Atria, 2008, p. 145.

19. Citado en David Yaffe, *Reckless Daughter: A Portrait of Joni Mitchell*, Nueva York, Sarah Crichton Books, 2017, p. 122.

20. Sheila Weller, *op. cit.*, p. 145.

21. Sheila Weller, *op. cit.*, p. 146.

22. Citado en David Yaffe, *op. cit.*, p. 344.

23. Sheila Weller, *op. cit.*, p. 278.

24. Citado en David Yaffe, *op. cit.*, p. 141.

25. Brandi Carlile en «Joni 75: A Birthday Celebration», Los Ángeles, Dorothy Chandler Pavilion, 2018.

26. Doris Lessing, *Dentro de mí*, *op. cit.*, p. 261.

27. *Ibid.,* p. 401.

1. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Nueva York, Knopf Doubleday, 1953, p. 267. [Versión castellana de Alicia Martorell Linares, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.]

2. *Scum* significa además ‘escoria’, ‘roña’. *(N. de la t.)*

3. Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Londres, Verso, 2004, p. 35. [Versión castellana de Anna Becciu, *SCUM: Manifiesto,* Madrid, Lastura Ediciones y Editorial Juglar, 2018.]

4. *Ibid.*, p. 39.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, Nueva York, The Feminist Press, 2014, p. 110.

7. *Ibid.*, p. 132.

8. *Ibid.*, p. 132.

9. B. Ruby Rich, «Manifesto Destiny: Drawing a Bead on Valerie Solanas», *Voice Literary Supplement*, 12 de octubre de 1993, pp. 16-17.

10. Ruth Padel, «Sylvia Plath: The idol, the victim—and the pioneer», *The Independent*, 12 de enero de 2013.

11. Valerie Solanas, *op. cit.*, p. 70.

12. Avital Ronell, «Deviant Payback: The Aims of Valerie Solanas», en Solanas, *SCUM Manifesto*, *op. cit.*, p. 9.

13. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?,* Zero Books, Winchester, 2009, p. 1. [Versión castellana de Claudio Iglesias, *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.]

14. Valerie Solanas, *op. cit.*, p. 39.

1. Carol Sklenicka, *Raymond Carver: A Writer's Life*, Nueva York, Scribner, 2009, pp. 3-10.

2. *Ibid.,* pp. 230, 279-281, 289.

3. *Ibid.,* p. 3.

4. *Ibid.,* p. 65.

5. Raymond Carver, «Why Don’t You Dance?», en *Where I’m Calling From*, Nueva York, Vintage Contemporaries, 1989, p. 155. [Versión castellana de Jesús Zulaika Goicoechea, «¿Por qué no bailáis?», en *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona, Anagrama, 1987.]

6. *Ibid.*, p. 161.

7. Jay McInerney, «Raymond Carver: A Still, Small Voice», *The New York Times Book Review*, 6 de agosto de 1989.

8. Carver, «Cathedral», *op. cit.,* p. 374. [Versión castellana de Benito Gómez Ibáñez, «Catedral», en *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 1986.]

9. *Ibid.,* p. 374.

10. Raymond Carver, *The New Yorker*, 21 de agosto de 1988.

11. D. T. Max, «The Carver Chronicles», *The New York Times Magazine*, 9 de agosto de 1998.

12. Raymond Carver, «Where Water Comes Together With Other Water», en *Where Water Comes Together With Other Water: Poems*, Nueva York, Vintage Books, 1985, p. 17. [Versión castellana de Jaime Priede, «Donde el agua se junta con otras aguas», en *Todos nosotros. Poesía completa*, Barcelona, Anagrama, 2019.]

13. Raymond Carver, «Luck», en *Fires*, Nueva York, Vintage Books, 1984, p. 37. [Versión castellana de Jaime Priede, «Suerte», en *Todos nosotros. Poesía completa, op. cit.*]

14. Mark Fisher, *op. cit.*, p. 667.

15. *Ibid.*, p. 66.

1. Citado en Saul Ostrow, «Dave Hickey», *BOMB magazine*, abril de 1995.

2. Entrevista en *SPIN magazine*, noviembre de 1985.

3. Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nueva York, Simon & Schuster Paperbacks, 2011, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. *Ibid.*, p. 57.

6. *Ibid.*, p. 68.

7. George Avakian en el documental *The Miles Davis Story,* dirigido por Mike Dibb, 2001.

8. Pearl Cleage, *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth*, Cleage Group, 1990, p. 40.

9. *Ibid.,* p. 40.

10. E. M. Forster, *Howard's End*, Nueva York, Knopf, 1948, p. 38. [Versión castellana de Eduardo Mendoza, *La mansión*, Barcelona, Planeta, 1975.]

11. Pearl Cleage, *op. cit.*, p. 40.

12. *Ibid.,* p. 40.

13. Pearl Cleage, *Deals with the Devil*, Nueva York, Ballantine, 1993, p. 22.

14. Pearl Cleage, *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth, op. cit.,* p. 42.

15. Miles Davis y Quincy Troupe, *op. cit.*, p. 366.

16. «Wrestling with Miles Davis and His Demons», *The New York Times*, 16 de noviembre de 2006.

17. Miles Davis y Quincy Troupe, *op. cit.*, p. 228.

18. Pearl Cleage, *Mad at Miles: A Blackwoman's Guide to Truth, op. cit.,* p. 41.

19. Richard L. Eldredge, «Q&A with Pearl Cleage», *Atlanta magazine*, 1 de septiembre de 2012.

20. *Ibid.*

21. Mary Karr, «Writers on Writing», pódcast presentado por Barbara DeMarco-Barrett.

22. *Ibid.*

23. Gillian Rose, *Love’s Work*, Nueva York, Vintage, 1997, pp. 54-55.

24. Richard L. Eldredge, *op. cit.*

Monstruos. ¿Se puede separar el autor de su obra?
Claire Dederer

Título original: *Monsters. A Fan's Dilemma*

Diseño de la cubierta: Kelly Blair

Ediciones Península
Diagonal, 662-664
08034 Barcelona

edicionespeninsula@planeta.es

www.edicionespeninsula.com

Primera edición en libro electrónico (epub): noviembre de 2023

ISBN: 978-84-1100-215-8 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta